IL
VATICANO

DESCRITTO ED ILLUSTRATO

IL VATICANO

Descritto ed Illustrato

Dal

Erasmo Pistolesi

Con Disegni a contorni diretti dal Pittore

Camillo Guerra

VOLUME VI.

ROMA

Tipografia della Società editrice

ANNO 1829.

Francesco Salenti scrisse e incise.

SALA

DELLA

BIGA

INTRODUZIONE

Fra tutte le arti quella che nelle sue produzioni presentasi più di frequente, e più voluminosamente agli sguardi d' ognuno, è l'arte di fabbricare, cui si è dato il nome di Architettura (1); ed entra nelle Belle Arti per quella parte, ch' è relativa alla bellezza; ma per quello poi che spetta al suo meccanismo, ella rileva tutto dalla fisica, e chi dice fisica, dice matematiche, chimica, storia naturale ec. Avendo descritto ne' cinque pubblicati volumi la maggior parte del vasto locale del Vaticano, mi è convenuto in più luoghi contemplare la bellezza, che risulta da quell'accordo di parti, le quali poi vanno a stabilire un superbo edifizio. Ma avendo nella sala a *Croce greca* esaminata la superba scala d' ingresso, e le due laterali, che mettono nella superior parte del Museo, non posso a meno di far pa-

(1) Parola che significa: *Scienza regina e direttrice di tutte le altre*; o per meglio dire *l'Architettura è l'arte di fabbricare secondo le proporzioni e le regole determinate dalla natura e dal gusto.* Dire *direttrice di tutte le altre*, e dir troppo; poichè nulla ha che fare una tal regina coll'oratore, col poeta ec. La suddetta definizione corrisponde all' etimologia della parola *Architettura*, che significa *arte per eccellenza.* Se l'Architettura considerasi come una semplice arte di fabbricare pe'bisogni, ella appartiene a tutti i tempi, a tutti i paesi, e trovasi ne' popoli più selvaggi. Ma secondo la prescritta definizione l'arte dell'Architettura è riserbata ad alcune età, e ad alcuni paesi privilegiati, nè può essere che il frutto della società la più colta per la civilizzazione, per tutte le cause morali, e pel concorso di tutte le altre arti; questi principi sono propri di tutti gli artisti.

rola sull' Agricoltura in genere, prima di passare alla camera della *Biga*, e alla galleria de' *Candelabri*, in quella de' *Quadri*, in quella delle *Carte geografiche*, gli oggetti ivi esistenti essendo que' molti, che saranno contemplati in questo sesto volume. Fra tutte le arti figlie della necessità e del piacere, che l'uomo si è associato per ajutarlo a sopportare le pene della vita, e trasmettere le sue memorie alle generazioni future, l'Architettura tiene uno de' più distinti luoghi; e per l'utilità ella sorpassa tutte le altre. Mantiene la sanità degli uomini, ed impiegasi per la sicurezza e per il buon ordine della vita civile. Se considerasi poi pe' suoi rapporti colle arti e colla gloria de' popoli, qual' arte può vantare un destino più bello? *Non meno della pittura e della scultura*, dice Milizia, *ella eternizza la memoria delle grandi azioni, e de' loro autori. Per lei le nazioni annichilate da lungo tempo sopravvivono a loro stesse, e resistono fino nelle loro ruine agli strazi del tempo. Depositaria della gloria, del gusto e del genio de' popoli, attesta a' secoli futuri il grado di potenza e di debolezza degli stati: imprime ne' principi che l' hanno impiegata il sigillo dell' onore o del disprezzo, e serve alle future generazioni di regola per valutar quelle, che più non esistono. Destinata a subordinarsi ai gusti delle differenti età, depone eternamente in loro favore, o contro di loro; perciò tutti i secoli avidi di gloria hanno avuto per gli architetti e per l'Architettura la maggior stima* (1). *Tutti i sovrani gelosi del loro onore debbono favorirla e proteggerla.*

(1) L'architetto a fin di professare l'arte sua fa d'uopo ne conosca i principi, e questa è la teoria; fa d' uopo inoltre, che li sappia applicare alle fabbriche che inventa, e questa è la pratica; cosicchè teorica e pratica non debbono andare giammai disgiunte. Ad un *Architetto* che voglia esser tale necessita un corso di buoni studi, e nel tempo stesso possedere un gran capitale di cognizioni storiche; ed essendo obbligato di esporre sovente i suoi progetti, come li potrà egli esporre senza un preventivo studio di belle lettere? Queste gl' insegneranno ad esprimersi con metodo, con facilità, con chiarezza, con eleganza, e senza quella pedantesca ricercatezza, che soltanto serve a screditare. Lo studio della storia, siccome dissi, è ora indispensabile agli artefici moderni, dacchè si è da non pochi adottata l' antica Architettura. Colui che professa una tal arte è nella continua necessità d' impiegare una moltitudine di parti, di ornati, d' accessori il cui uso moderno non può che divenire ridicolo, se non è diretto da chi conosca l'origine di que' membri che mette in opera, e ne fa una scelta appopriata al carattere dell'edifizio. La *storia* in genere gli fa conoscer quella dell'*Arte*, e l'origine, e il progresso, e la decadenza e le diverse sue rivoluzioni, che più di qualunque altra sono concatenate col destino de'popoli. Per tal modo percorrendo l'architettonico sentiero, ci distingue i suoi cangiamenti di gusto, non che lo stile a seconda de' tempi e delle nazioni, e si abituerà al discerniniento, che esigono i monumenti dell'antichità, ed agli studi che deve fare. Le *matematiche* pure e miste diverranno indispensabili all'architetto, ed in tutta la sua estensione gli deve esser famigliare l' *aritmetica*. Tal' arte gli servirà nella speculazione e nell' esercizio de' suoi progetti, a fin di evitare del tutto i troppi ordinari errori nel calcolo; risultando da ciò mai sempre la vergogna dell' artista, la rovina de' proprietari, il detrimento degli edifizi, i quali restano imperfetti, non potendosi progredire nella spesa eccessivamente accresciuta. Su tal proposito una legge fu emanata in *Efeso*. Eccola; *Se la spesa d' un edifizio eccedeva oltre il quarto del calcolo fatto dall' architetto, l'eccedente prendevasi da' beni del progettista calcolatore. Vitruvio* una tal legge volealа in *Roma*, dove molti si rovinavano in fabbriche mal calcolate dagl' ignoranti architetti. *Vitruvio* se a' dì nostri vivesse, ne rinnoverebbe l' istanza, poichè lo stesso desiderio esiste ora da per tutto, mentre da per tutto la spesa delle fabbriche va al quadruplo o al sestuplo di quanto erasi proposto. Sì grande errore può esser figlio non solo dell' ignoranza, ma eziandio della mala fede. Alle *matematiche* ed alla *aritmetica* fa d'uopo associarvi la *giometria*. Senza di essa come può

L'Architettura non può cominciare a divenire un arte presso i differenti popoli, se non dove può ella introdursi, e quando quelli sieno pervenuti ad un certo grado di coltura, d'opulenza, di gusto. Allora, allontanandosi sempre più dai lavori, e dalle occupazioni di rustico esercizio, gl'uomini si rinchiudono nelle città, dove a' perduti piaceri della natura cercono di rimpiazzare co' godimenti delle

l'architetto misurar le figure e la solidità de' corpi? La *giometria* gl'insegna le diverse proprietà delle curve, che possono impiegarsi nelle volte d'ogni sesto, negli archi d'ogni ampiezza, nel taglio, de'macigni e delle pietre, nella strottura de'diversi stromenti necessari alla pratica: gl'insegna a rimediare all'insufficenza de' materiali e a trarne de' risultati per le combinazioni, che esigono solidità; la *giometria* è la prima scuola delle proporzioni. A tanto, unita la *meccanica* trarrà i mezzi da porre in equilibrio le forze che agiscono, con quelle, che resistono; potendo nel tempo stesso proporzionare la grossezza de'macigni dei muri col loro carico, con la spinta delle volte, e delle terre, che tendono col loro peso a rovesciar le terrazze. Colui, che non sa determinare questo conato non rinverrà mai il giusto mezzo necessario per la solidità della costruzione e per l'economia; le *macchine* fanno risparmiare uomini e fatica. Una delle più belle parti della *meccanica* si è l'*idraulica*; se l'architetto vuole abbracciare tutti i rami dell'arte sua, deve studiarla. Ed allora conoscerà la condotta delle acque, la costruzione de' ponti, degli argini, delle chiuse, degli acquedotti e de'molini: ed inoltre regolerà il corso de' fiumi, de' canali. Renderà i primi navigabili facendoli passare l'addove è necessario; ed è dall'*idraulica*, che rinverrà numerose risorse per la decorazione de' giardini, per l'ingegnoso impiego delle acque, e pei loro variati effetti. Qual sarà quell'architetto, che potrà esimersi dalla *prospettiva* e dall'*ottica*? Questi due elementi gli fan d'uopo nel disegno per render conto degli effetti e de' punti di veduta de' suoi edifizii gli fan d'uopo per comparire dove bisogna una parte più grande di quel che è, per illuminar l'interno in una maniera convenevole; e gli fan d'uopo per disporre i membri architettonici, modificandoli secondo la loro situazione, o in ragione del punto di veduta. A tanto ripiegarono la mire d'*Ovalier* (Dictionaire d'Architecture Civile *et* Idraulique, *et des arts, qui en dependent du même Auteur*. Paris 1774. *Con frontespizio* di Bouchardon *al primo volume e più di cento tavole in rame; è la miglior opera, che in questa materia escisse di* Francia *in quel tempo*); Barca (Alessandro Barca: Saggio *sopra il bello di proporzione in* Architettura. Bassano 1806. *Opera ripiena di profonde cognizioni, dedicata a* Jacopo Quarenghi, *con quattro grandi tavole*): Taisnier (Giovanni Hannonio Taisnier: Opera nuova *molto utile e necessaria a tutti gli* architetti, geometri *ec. nella quale insegnasi la perfezione della misura d'un'altezza, larghezza, profondità con grandissima facilità*: Ferrara, *nella stamperia di* Giovanni de Buglhat e Antonio Hucher 1548): Patte (Memoire) *sur les objets les plus importants de l'*Architecture. Paris 1769. *Opera con ventisette tavole in rame, che aggirasi su molte utili pratiche e previdenze.* (*Quest'*Architetto *fu scrittore di molto accorgimento*). A quel tale, che desia farsi largo nella varia costruzione di fabbriche fa di mestieri saper di *fisica*, ed allora conoscerà la differenza de' materiali da impiegare. La *fisica* inoltre, lo indurrà a scegliere i luoghi più salubri, i più favorevoli alla sua opera, assicurandosi delle buone qualità, fuggendo le cattive del suolo, dell'aria, del clima, del luogo in fine dove impiega i suoi talenti; a sì alto scopo ripiegarono gl'insegnamenti di *Vitruvio*. (Vitruvio Pollione: Architettura *lib. X, restituiti nell'italiana lingua da* Baldassare Orsini Perugia 1802). Alcuni han preteso, che non possa esser buon *architetto* chi non è buon *pittore* e *scultore*. A quest'effetto si adduce una lista ben lunga d'artisti antichi e moderni, che hanno esercitato insieme le tre arti del disegno: *Michelangelo, Peruzzi, Raffaello, Pippi, Cortona, Bernini* ec.; ma non si ha da eccedere niente nelle arti, poichè il giovevole non è essenziale. Sono però di parere, che il *disegno della figura* giovi non poco all'*architetto*; e giova certamente, ed è anche necessario, ch'esso sia intendente del pari di *pittura* e di *scultura*, non v'è però necessità, che ne sia egli professore. Anche lo *scultore* e il *pittore* deve intender l'*architettura*, ma non perciò esercitarla. Le tre arti del disegno sono sorelle, che si amano scambievolmente, nè si può trattar bene una senza conoscer l'altre. All'architetto però spetta l'obbligo d'intender bene le altre due, se vuole con proprietà e decenza decorare i suoi edifizi ed eseguire a dovere i suoi disegni. La cognizione del chiaroscuro, degli effetti, della luce, del contrasto delle parti, del loro accordo, della loro antipatia, gli danno risorse d'ogni specie per l'esecuzione de' suoi progetti, e per la decorazione; poichè quella decorazione esterna o interna degli edifizi deve esser diretta dall'*architetto*, significando l'etimologia della parola *direttore delle altre arti*. Per dirigerle, bisogna conoscerle bene, ed un tale intento ottennero *Scamozzi* (Vincenzo Scamozzi: Idea *dell'*Architettura Universale *ec.* Piazzola 1687): Marquez (Pietro Giuseppe Marquez: Delle *case* di Città *degli antichi* Romani, *secondo la dottrina* di Vitruvio. Roma 1795. *Con sei ta-*

arti imitatrici. Prima di quel tempo non deesi l'Architettura annoverare, che tra mestieri necessari agli urgentissimi bisogni della vita; ed essendo fin d'allora ben pochi i bisogni, il suo impiego riducevasi a fare un ricovero contro l'inclemenza delle stagioni. Qual distanza fra la capanna è la reggia? Non vi è arte, che presenti tanta disparità dalla nascita al suo maggiore incremento, quanto l'Architet-

vole in rame, opera piena di erudizione e ingegnosa). Derand (François Derand: L'Architecture *des voutes, ou l'art des traites et coupe des voutes*. Paris 1643). Le suddette cose non sono, che accessorie all'architettura: tutte unite non servirebbero a nulla se mancasse all'architetto il talento dell'invenzione, il quale sviluppasi all'aspetto dei monumenti antichi, a miserabili resti de' superbi delubri, non che alla scrupolosa disamina di que' moderni; ed appunto in esaminarli vi scoprirà le poche regole, che l'arte prescrive. In ogni arte la ragione detta poche regole: la pedanteria le ha moltiplicate: da per tutto la mediocrità fa leggi, e l'ingegno s'umilia al giogo; egli è l'immagine d'un sovrano soggiogato dagli schiavi. Se egli non deve sofferire la servitù, non deve neppure darsi alla licenza: ha da esaminare i monumenti con discernimento e con imparzialità; tanto più, che l'architettura al pari di tutte le altre arti è soggetta alle seguenti tre leggi fondamentali, e sono *simmetria, euritmia, convenienza*. La prima non è che un grato rapporto delle parti fra loro e col tutto, e stabilisce il complesso delle proporzioni: la seconda è l'uniforme corrispondenza delle parti simili, le quali sieno tali e tante da un lato come dall'altro e similmente disposte, affinchè tutto renda un'apparenza facile e bella. Alla prima ed a questa si riferiscono l'unità, la varietà, l'ordine, la semplicità, i contrasti, la progressione del più semplice al più ornato; la terza finalmente fa un giusto uso della simmetria e della euritmia, e di quella confacente relazione tra l'edifizio e il suo destino, regolando così secondo le varie circostanze, la mole, la forma, la sontuosità, la magnificenza, la mediocrità, la semplicità. Di queste tre fondamentali regole, che cardini possono dirsi della prim'arte, parlarono con precisione e con senno *Antolini* (Giovanni Antolini: Idee *elementari di* Architttura *civile per le scuole del disegno*. Bologna 1813. *Opera stampata con molto decoro, piena di buoni principi, con ventiquattro tavole intagliate diligentemente in contorni*); Laudromo (Sitonio Laudromo; Saggio *dell'*Architettura civile, *ovvero regole pratiche di Capi-mastri e padroni di fabbriche*. Milano 1776. *Libro pieno di pratiche, ed avvertenze per le comodità interne negli edifizi*); Capra (Alessandro Capra; *La nuova* Architettura famigliare, *aggiuntavi la nuova* Architettura militare. Cremona 1707. *Questa seconda edizione è in maggior numero di tavole in legno di quelle di Bologna del 1760. Si estende molto quest' opera sulle macchine e meccaniche ed usi domestici delle arti*). Alberti; (Leon Battista Alberti: *Dell'*Architettura *libri X., della* Pittura *libri III, della* Statuaria *libro I. Tradotti in lingua Italiana da* Cosimo Bartoli. *Nuova edizione divisa in tre tomi da* Giacomo Leone *Veneziano con aggiunta di vari suoi disegni di edifizi pubblici e privati*. Londra *presso* Tom. Erlin 1726 *in inglese ed italiano. L'Opera è preceduta dalla vita dell' autore scritta da* Raffaele du Fresne, *con sessantacinque tavole di bellissimo disegno ed intaglio, la più parte incise da* B. Piccard. *I disegni poi del traduttore pubblicati nel volume addizionale sono in numero di venticinque, fra quali alcune bellissime invenzioni di palazzi*. Da quanto di sopra ho detto rilevasi, che l'Architetto deve incominciar di buon' ora a inventare, a produrre. E subito, che egli abbia acquistato un' idea generale dell' architettura, qualche facilità nel disegno, una buona cognizione de' più pregievoli modelli antichi e moderni, si metta tosto a comporre; tutto è pratica in questo mondo. Ed a questo proposito non debbo omettere che la più bella teoria è nulla, se non è secondata dalla pratica; la sola pratica eseguisce quello, che si è concepito. La pratica è la facilità d'operare, acquistata da un lungo uso di eseguire le stesse operazioni. Ella è lodevole nelle parti principali dell'arte, ed è biasimevole nella sola composizione, in cui *Raffaello*, il *Pussino* non componevano per abitudine, ma con profonda e laboriosa riflessione, ma *Luca Giordano*, il *Solimani*, il *Conca* ec. sono compositori di pratica senza la teoria. *Apollo* diceva, che la teoria senza la pratica è un inutile sapere. *Pietro Testa* effigiò la teoria in una donna celeste colle braccia legate; e per la pratica senza teoria rappresentò una vecchia cieca sempre sollecita a correre all' azzardo brancolando e cadendo. La pratica diviene viziosa quando non si consulta più la natura. Gli apparatisti, i macchinisti buttono giù gruppi di figure, e facilmente le compongono in vari ordini e disordini, e le variano a loro talento affinchè facciano un bel vedere, senza badare se quelle attitudini sieno convenienti all'espressione del soggetto; ed in questo stesso difetto cadono eziandio gli artisti accreditati, che per il gran numero de' lavori richiesti, tiran soltanto di pratica senza osservar la natura. Comporre o inventare in Architettura è produrre dalla sua immaginazione un'idea di edifizio, che non sia copia d'alcun altro. A queste due circostanze vanno promosse alcune preliminari nozioni, e poichè l'architettura è fondata sul ne-

tura; e se quella civile per la sua bellezza vuol' essere ammessa tra le belle arti d' imitazione, conviene che ella provi al pari delle altre, la sua provenienza da qualche modello naturale, proponendosi d' imitarlo ed abbellirlo. Antri, grotte, spelonche, boschi, caverne, sono le fabbriche, che la natura presentaci. L'uomo le accettò, e le rigettò quando potè ad imitazione di quelle costruirsi qualche ca-

cessario ne siegue: I. Che tutto il suo bello prenda il carattere della stessa necessità; tutto vi deve comparir necessario. II. Che gli ornati hanno da derivare dalla natura stessa dell' edifizio, e risultare dal suo bisogno; niente ha perciò da vedersi in una fabbrica, che non abbia il suo proprio ufficio, e che non sia parte integrante della fabbrica stessa. III. Quanto è in rappresentazione dev' essere in funzione. IV. Non si ha mai da far cosa di cui non si possono rendere buone ragioni; ragioni evidenti, perchè l'evidenza è il principale ingrediente del bello, non potendo avere altra bellezza l'*architettura* da quello, che nasce dal necessario. Il necessario è facile ed evidente, nè mostra artifizio, nè voglia stentata di ornare. A questi principi certi, costanti, generali, inflessibili, provenienti tutti dalla ragione e dall' essenza dell' *architettura*, ha da rimontar sempre chi vuol saper vedere e costruir fabbriche; e chi ha a cuore i suddetti principi, cioè la ragione, non si lascia imporre dall' autorità, nè dalla celebrità, nè dalla corrente della consuetudine. Ed avendo non ha guari nominata l' invenzione, dirò, che dessa sarà buona, se le parti saranno distribuite con ordine, con proporzione, con comodità: se gli ornamenti saranno combinati con saviezza, con eleganza, con convenienza; e finalmente se l' edifizio nel suo tutto e nelle parti è appropriato all'uso e al destino che gli conviene, e se ha tutta la necessità necessaria. Inventare in modo, che i progetti sieno eseguibili senza difficoltà, e contentare gl' intendenti dell' arte, e il risultato di tutte le cognizioni *architettoniche*; è lo scopo cui deve tendere l' *architetto*. Questo è più difficile di quel che si crede: e più difficil si rende ancora per que' giovani, che perdono i loro anni più preziosi a copiar le opere altrui, e a strascinarsi senza frutto e senza onore su tracce sterili. Ad emanciparsi da sì pesante giogo, e franger questa insormontabile barriera fia d' uopo, che l' artista distingua due classi di regole. I. Alcune d' una necessità indispensabile in qualunque fabbrica, e in ciascun membro, sotto pena d'un biasimo eterno. Tali sono i posa in falso, il pieno sul voto, i frontespizi informi e fuori di sito; la compenetrazione de' pilastri, il bastardismo degli ordini, gli ordini diversi in uno stesso piano o a salti, come sul più sodo il più delicato, omesso il medio, o il più grave sul più leggero; errori gravissimi. Queste sono regole necessarie derivanti da'suddetti principi, e dalla necessità del comodo e della fortezza, le quali proprietà debbonsi trovare in ogni fabbrica, non solo realmente, ma anche in apparenza. II. Altre regole non sono che accidentali, cioè utili o piacevoli in alcune occasioni, e si possono adoperare ad arbitrio, o relativamente alle circostanze. I rapporti delle dimensioni negli ordini non sono così precisi da non ammettere variazione. E qual necessità, per esempio che la colonna ionica abbia da essere presentemente di nove diametri? E perchè le metope hanno da essere perfettamente quadrate? Pedanterie, buone soltanto per le teste servili, che non sanno altro, che il loro Vignola. Ma gl' ingegni svelti si ridono di tali lavori, non ristringono il bello in un punto, lo fanno anzi spaziare entro una tal quale circonferenza. Sanno fare uso di questa libertà secondo le varie circostanze, e tendono e giungono al bello per più strade: attenti solo a que' principi invariabili, alle regole necessarie, la trasgressione delle quali produce spropositi, che offendono sempre la vista guidata dalla ragione. Una giustezza di colpo d'occhio deriva dalle regole accidentali da omettersi o da modificarsi secondo le circostanze diverse non solo ne' rapporti delle dimensioni, ma anche nella scelta degli ornati, nella quantità e qualità delle forme. V' è ragione da non applicare il fregio dorico all' ordine corintio? Si: verrebbe la delicatezza di questo offesa da quei robusti ornati. Ma qual ragione, che il corintio abbia da aver due o tre ranghi di foglie, di quella specie, e in quella maniera? La varietà delle circostanze ne determinerà diverse scelte. Si potrebbe anche legittimare il gotico, non già nel suo tritume d' ornati, ma nella delicatezza de' suoi sostegni, e nell' arditezza de' suoi tagli e delle sue forme. Egli può benissimo dedursi dal modello naturale della capanna; e in alcune occasioni, specialmente ne' templi, anderebbe forse bene. Ma non basta, che una produzione sia ben dedotta dal suo modello: dev' esser bella, e scelta fra le più belle. Questa è una regola generale in tutte le belle arti; e nell' architettura dee sempre accordarsi colla maggiore comodità e fortezza. Da quanto ho detto conoscerà chi legge, che è cosa quasi impossibile riuscire in qualsisia arte, se non vi si ha gusto e passione. Questa passione deve essere tale, che disprezzi ogni ambizione di fortuna. Chi si dà all' architettura per acquistar ricchezze, non diverrà architetto: chi brama ricchezze esca dal santuario delle belle arti, e si metta nella folla de' cortigiani di Plutone. Chi vuol esser architetto abbia una mediocrità di fortuna, e possegga un gran capitale di morigeratezza, e di disinteresse. Il disinteresse deve essere in ragione dell' importanza dell' arte. Qual arte più importante dell' ar-

panna. Questo è il modello che l' architettura esibisce, e si propone d' imitare colla condizione di sempre più ingentilirlo. Non mente che il suo modello sia uscito dalla natura o dall' industria umana; industria sì rozza, che appena può dirsi industria. Importa bensì il vedere, se dal rustico esemplare della capanna si possa dedurre un buon sistema d' imitazione per la bellezza dell' architettura, e quindi

chitettura? Ella è *l'arte per eccellenza, e regolatrice delle altre.* Dove la spesa è sì grande quanto negli edifici, che sostengono e decorano più di qualunque altra cosa le nazioni più colte. È dunque principal requisito dell'architetto l' esser galantuomo, non mai soggetto alla ruggine dell' avarizia. Colla sua probità l' architetto ignorerà intrighi e sordidezze, non si prostituirà alle fantasie dei ricchi ignoranti immersi nel lusso e nell' ozio, inflessibile ne' suoi principi non deferirà mai agli altrui capricci, si rallegrerà d' essere scappato alle tentazioni del disonore, e aspetterà tranquillamente l' occasione favorevole da fare spiccare l' integrità del suo talento. La sua morigeratezza e le sue belle opere gli produrranno onore e gloria. E la gloria e l' onore debbono essere la sola ricompensa degli artisti. Per la riunione di tutte queste qualità e cognizioni, l' architetto si renderà veramente degno di questo nome, cioè di comandare agli artisti, e d' essere il moderatore delle arti. Qual maraviglia dunque se *Platone* attesta, che un buon architetto era una rarità nella *Grecia*? Più rarità è ora in tutto l'orbe terraqueo. E pure un vero architetto è qualche cosa di rispettabile. Rispettabilissimo comparve agli occhi di *Teodorico* re di que' *Goti*, che noi abbiamo per barbari. Basta veder la sua lettera scritta a *Simmaco*, e conservataci da *Cassiodoro*. Eccola. *Le disposizioni del nostro palazzo sono sì ben intese, che i nostri intelligenti artisti non possono mettervi troppa attenzione per conservarlo, poichè la bellezza ammirabile di quest' opera, se non fosse mantenuta, si distruggerebbe col corso del tempo. Queste eccellenti costruzioni fanno le mie delizie: elle sono una nobile immagine della potenza dell' impero; attestano la grandezza e la gloria de' regni. Il palazzo del monarca è per gli ambasciadori un monumento della loro ammirazione; al primo colpo d' occhio il padrone sembra loro, come la sua abitazione pare annunziarlo. È dunque un gran piacere per un principe conoscitore abitare in un palazzo, che riunisce tutte le perfezioni dell'arte, e di sollevarsi dalle occupazioni pubbliche per l' incantesimo delle maraviglie de' suoi edifici. Si dice, che i Ciclopi sieno stati i primi a fabbricare in Sicilia edifici vasti come le caverne che abitavano, dopo, che Ulisse privò della vista lo sfortunato Polifemo. Di là l' arte di costruire passò in Italia, affinchè la posterità, emula di quei primi architetti, profittasse della loro invenzione, e la facesse servire ai suoi bisogni e ai suoi agi. Vi notifichiamo perciò, che per la vostra intelligenza e per i vostri talenti, noi ci siamo determinati di confidarvi la cura del nostro palazzo. Nostra intenzione è, che voi siate attento a conservare in tutto il suo antico splendore tutto quel ch'è antico, e quanto voi vi aggiungerete sia dello stesso gusto. Come un bel corpo deve essere vestito di un colore uniforme, così una stessa bellezza e uno stesso gusto deve regnare in tutti i membri e in tutte le parti del nostro palazzo. Col leggere spesso Euclide, e coll' imprimervi nella mente la stupenda varietà delle figure, delle quali egli ha arricchito i suoi libri di geometria, voi sarete capace di soddisfare le nostre intenzioni, e di rispondere pronto alle nostre domande. Abbiate anche di continuo sotto gli occhi le lezioni del profondo Archimede, e di Metrobo, per poter produrre de' nuovi capi d'opera. Non é un impiego di piccola conseguenza quello, che io vi confido. Vi obbligo di adempiere colla vostra arte il desiderio ardente, che noi abbiamo d'illustrare il nostro regno con nuovi edifici. Se noi vorremo riparare una città, o fondere nuove fortezze, o edificare un pretorio; voi sarete obbligato a eseguirlo, e dare un'esistenza sensibile ai progetti, che noi avremo immaginati. Qual impiego più onorevole, qual funzione più gloriosa di questa, che vi mette a portata di trasmettere all'età più lontana monumenti, che vi assicurano l' ammirazione della posterità? A voi appartiene dirigere il muratore, lo scalpellino, il fonditore, lo stuccatore, il pittore, lo scultore. Voi siete obbligato d' insegnar loro quel che ignorano, e di risolvere le difficoltà, che vi propone un' armata di gente, che lavora sotto la vostra condotta, e che deve ricorrere ai vostri lumi, e al vostro giudizio. Vedete dunque quante cognizioni ha d'avere chi ha tanta gente ad istruire. Ma voi raccoglierete il frutto delle loro fatiche, e il successo delle loro opere, che voi avrete ben dirette, farà il vostro elogio, e diverrà la vostra più lusinghiera ricompensa. Perciò noi vogliamo, che tutto quel che voi sarete incaricato di fabbricare sia fatto con tanta intelligenza e solidità, che le nuove fabbriche non differiscano dalle antiche, che per la freschezza del nuovo. Ciò vi sarà possibile, se una vil cupidigia non vi porterà mai a defraudar gli artefici d' una parte delle vostre largizioni. Si è facilmente ubbidito, s' eglino ricevono un salario competente senza frode e son-

regole costanti per l' arte a fine di formare, e di vedere il bello degli edifici. Lungi dal riportare la descrizione de' vari membri, che compongono l' assieme del più umile al più superbo edifizio, mi farò lecito parlare de' vari ordini, che impiegonsi in Architettura. Gli ordini sono cinque: *toscano, dorico, jonico, corintio, composito,* che viene anche detto latino o romano. Tre però sono gli ordini principali adoperati da' Greci, e forse anco da' Romani, indi in qualche modo variati da' secondi. Ancor noi a ben riflettere non conserviamo che i tre suddetti, giacchè il *composito,* non differisce dal *corintio,* nelle proporzioni, ma solo varia nella figura di alcuni ornati, come nel capitello, che partecipa dello *jonio* e del *corintio;* ed il *toscano,* a giudicar rettamente, non è, che il *dorico* meno ornato, secondo la più comune opinione. Chi vuol rappresentare una fabbrica di più ordini è in arbitrio di farlo, avendolo usato anche gli antichi; ma sempre converrà porre l' ordine più sodo di sotto, e di sopra il più gentile, assegnandogli la quarta parte di altezza meno dell' inferiore. Questa teoria è stata generalmente seguita dai moderni, quando hanno voluto adoperare più ordini; ma evvi chi trova molti difetti in tali diminuzioni, e vuole, che le colonne inferiori abbiano il diametro eguale al diametro da basso delle colonne dell' ordine superiore. Ma la colonna dell' ordine superiore non deve essere di maggior diametro nella base di quel che lo sia il diametro della colonna dell' ordine inferiore nel collarino, altrimenti sarebbero violate le buone regole della Statica. Per non incorrere negli errori, che denotano ansietà ed ignoranza, bisogna avvertire, che non si debbono moltiplicare gli ordini, se la fabbrica non mostri essere di vari piani; e siccome la cornice rappresenta la gronda de' tetti, così basterà che l' ordine inferiore abbia solamente una cornice architravata, od un solo architrave. Sempre sarà utile di fare le sue fabbriche scarse di ornati, non dovendo questi assorbire tutta l' attenzione; perchè se si ponessero in secondo piano, la quantità delle parti, producendo ombre trite, toglierebbe la grandiosità del lume; e se in primo piano, il lavoro delle medesime occuparebbe soverchiamente l' occhio del riguardante in pregiudizio della totalità della composizione. Rispetto alle proporzioni, non essendo queste uniformi negli antichi edificj, nè d' accordo Vignola colle dottrine di Vitruvio, il Vignola credette ben fatto di stabilire alcune regole intorno ai cinque Ordini, combinando il parere di Vitruvio colle proporzioni generali delle fabbriche, le quali sebbene varianti nelle proporzioni, per aver quegli architetti avuto riguardo al locale dell' edificio, pure il dotto Vitruvio ha potuto dedurre dal locale, ed adja-

za stento. Una mano generosa vivifica il genio delle arti; e tutto l' ardore dell' artista va alla sua opera, quando egli non è distratto dalla cura della vita. Osservate ancora le distinzioni che vi decorano. Voi marciate immediatamente avanti la nostra persona, in mezzo a un numeroso corteggio, e con una verga d' oro in mano: prerogativa, che accostandovi sì presso a noi, annunzia, che voi siete quegli cui noi abbiamo confidata l' esecuzione del nostro palazzo. Se questa lettera è veramente di Teodorico può mai esser vero, che Teodorico non sapesse nè leggere, nè scrivere, come tanti scrittori han detto?

cenze delle stesse fabbriche, che quelle erano alterazioni giudiziosamente introdotte nelle parti, acciocchè quelle non sembrassero di poco svelta proporzione, se doveano essere riguardate dal sotto in su; e le loro proporzioni non sembrassero alterate, dovendosi vedere, a motivo di altri oggetti circostanti, da punti necessariamente falsi e movibili. Ed in prova di ciò il Panteon, che abbiamo tutte le ragioni di credere non venisse ingombrato nel suo prospetto, ci si manifesta come un perfetto modello dell'arte. La recente scoperta del suo piantato prova e conferma il riguardo, che aveano quei dottissimi uomini alla circostanza locale; poichè essendo il Panteon situato in basso, la di lui alta e conveniente base ne rendeva svelta e proporzionata la magnifica mole. Venendo ora alle proporzioni stabilite dal Vignola pei cinque Ordini di Architettura, incomincierò dal Toscano, come quello, che prima di ogni altro fu introdotto in Italia. Il celebre autore suddetto assegna 14 moduli alla colonna Toscana, o semidiametri della colonna medesima, o siano diametri sette compresavi base e capitello; cosicchè il fusto della colonna viene ad avere sei diametri, o moduli dodici; e la base ed il capitello presi insieme hanno due moduli; alla colonna Dorica moduli sedici, cioè otto diametri, compreso come sopra base e capitello, alla colonna Jonica diciotto moduli; alla Corintia ed alla Composita, che sono le più svelte, moduli venti. Cosicchè la terza parte della colonna Toscana, (o sia moduli quattro e due terzi) si dà all' altezza del basamento sotto la colonna con sua cimasa e base, cioè tutto il piedistallo; e la quarta parte per cornice, fregio e architrave. Gli altri autori non convengono in ciò che stabilisce Vignola, da cui si ha che in ogni ordine il cornicione, cioè l' insieme dell' architrave, fregio, e cornice sia la quarta parte dell'altezza della colonna, ed il piedistallo la terza, perchè riguardo al cornicione dicono non convenire che sottili sostegni, come le colonne Corintie, debbano reggere un carico alto del pari, che le Toscane, e Doriche. Trovano di altezza eccessiva il piedistallo specialmente negli ordini delicati, e sembra piuttosto un pilastro che un piedistallo, o basamento. Perciò danno alcuni al cornicione Toscano e Dorico la quarta parte di altezza della colonna; e la quinta a quello degli altri (1). Alcuni più severi non contano per ordini dissimili il Toscano ed il Com-

(1) Volendo per nota parlare delle proporzioni, che altro non sono, che i rapporti delle dimensioni delle parti fra loro e col tutto, dirò, che oltre le proporzioni architettoniche, vi sono quelle, che hanno un immediato rapporto con altri oggetti relativi alle arti, e quelle infine, che riguardano l' umana figura. Prima di venire al dettaglio di esso, darò a conoscer que' sommi, che ne hanno parlato avendo eziandio avuto riguardo e agli elementi dell'arte ed all' anatomia. Pel primo mi si presenta *De Arphe* (De Arphe, y Villafanne: *Varia commessuraction para la Escultura y Arquitectura.* Madrid 1730: *In fronte dell'opera è il ritratto dell'autore, la quale è divisa in quattro libri, il primo tratta della* Geometria, *il secondo delle* Proporzioni *e dell'* Anatomia, *il terzo de'* Quadrupedi *e de'* Volateli, *il quarto dell'* Architettura. *Le Tavole sono numerosissime, alcune frammiste al testo a tutta pagina, e altre marginali intagliate in legno con grandissimo magisterio, e rendono per conseguenza l'opera assai preziosa, giustificandone la rarità*). Audran (Girard Audran: *Les propertions du corps humain mesureas sur les plus belles figures de l'Antiquité.* Paris 1683. *Quest' opera è molto raccomandabile, e po-*

posito; assegnano al cornicione la quarta, al Corintio la quinta, e due noni dell' altezza delle respettive colonne all' Ordine Jonico. Da altri non è considerato per parte essenziale il piedistallo, ma piuttosto accessorio, quando debbansi collocare le colonne più alte del piano del terreno. Ciò viene usato poco frequentemente, e solo nel caso suddetto, regolandosi poi quanto all' altezza a tenore del bisogno. L' ordine Toscano, come diremo, ha sette diametri della sua colon-

trebbe meritare un' impressione nuova, poichè nulla fu fatto di meglio finora in questo genere): Danti (Vincenzo Danti: *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitare o trarre si possono con l' arte del disegno.* Firenze 1567. *Questo trattato dovea essere composto di quindici libri, ed il primo soltanto vide la luce. Libretto prezioso e meritamente raro, e degno che sia ristampato; poichè non hanno forse le Arti un'opera più chiaramente e meglio condotta di questa. Ma chi sa ove siano sepolti gli altri quattordici libri, che probabilmente saranno stati estesi dall'autore?*) Paciolo (Luca Paciolo, frate da Borgo san Sepolcro. *Divina proporzione, opera a tutti gl' ingegni perspicaci e curiosi necessaria.* Venezia 1509. *Alcune figure furono disegnate da* Leonardo da Vinci, *e deve riguardarsi come autore di questo prezioso libro* Pietro della Francesca da Borgo san Sepolcro, *uomo di gran dottrina, come si trova in alcuni suoi manoscritti inediti, che esistevano presso il pittore* Giuseppe Bossi). Dietro i principi de' sullodati autori rilevasi essere la figura dell'uomo la più interessante per l'uomo, per cui si sono fatte su di esso molte osservazioni e misurando e comparando un gran numero d' invidui se ne sono stabilite le *proporzioni* per costituire invariabilmente la sua perfezione visibile. La testa e la faccia sono state le misure scelte. La testa è la lunghezza d' una linea tutta perpendicolarmente dalla sommità fin sotto al mento. La testa ha cinque divisioni: 1. Dalla sommità fino all'origine della fronte; 2. Dalla fronte fino alla nascita del naso: 3. Il naso: 4. Dal naso alla bocca: 5. Dalla bocca fin sotto al mento. Ma queste divisioni non sono eguali fra loro, onde ci fecero di altre divisioni più piccole per misurare le altre parti del corpo; si fa uso della lunghezza del naso. La testa è riguardata dai pittori come un ovale. Essi dividono quest' ovale con una linea, che ne divide la lunghezza in due parti eguali, e dividono la larghezza con quattro linee traversali parallele. La prima di queste trasversali divide in due parti eguali tutto l'ovale. Su questa linea mettono gli occhi co' loro angoli. La metà dell'ovale di sopra è divisa trasversalmente in due parti uguali. La più alta comincia dalla sommità della testa, per tutto dove son capelli: la parte inferiore occupa la fronte fino agli occhi. La parte di sotto è ugualmente divisa in due parti trasversali; in una è il naso, nell' altra divisa in due piccole altre parti, in una delle quali è la bocca e nell' ultima il mento. La faccia è una linea perpendicolare fino al mento. È divisa in tre parti eguali, fronte, naso, bocca col mento. Questa misura, come meno grande della testa, è più adattata per misurar tutto il corpo. Di dieci facce è l' altezza ordinaria d' una figura intera. Questa dimensione si sarà certamente scelta dopo d'aver confrontato i più scelti individui. Ciò nondimeno alcune immagini sono più alte qualche cosa di più di dieci facce, come l' Apollo, e la Venere. Così hanno la sveltezza, che loro conviene. Gioverebbe prender le misure esatte delle principali statue antiche, e confrotarle. Questo lavoro è stato fatto imperfettamente e ributtantemente dal Vinci, e dal Lomazzo. Ne ha dato un saggio anche l'Audran, ma senza critica. Dal mento fino alla fossetta delle clavicole sono due nasi. Dalla fossetta fino alla mammela una faccia. Dalla mammella all' umbilico un'altra faccia: ma nell'Apollo v'è un naso di più. Dall'umbilico fin ai genitali una faccia; anche qui l'Apollo ha un naso di più. Da' genitali fino al ginocchio due facce: nella Venere de' Medici il mezzo del corpo è al di sopra de' genitali. Il ginocchio ha mezza faccia. Da sotto al ginocchio al piede due facce. Il resto è mezza faccia. L'uomo stese le braccia è largo quanto è lungo. Da una mammella all'altra sono due facce. L' omero dalla spalla al gomito è di due facce. Dal gomito fin al nodo del dito mignolo due facce. Dall'omoplata fin alla fossetta delle clavicole una faccia. La pianta del piede è il sesto della figura. La mano una faccia. Il pollice un naso. Il braccio interno dalla mammella fino al mezzo quattro nasi. Dal mezzo fino alla mano cinque nasi. Il dito più lungo del piede un naso. Nelle donne i due capi delle mammelle e la fossetta fanno un triangolo equilatero. Si fanno spesso delle figure maggiori del naturale fin al gigantesco. I grandi edifici si sogliono decorare dentro e fuori di figure colossali in ragione della vastità delle fabbriche, e del punto di veduta, che noi siamo avvezzi a giudicare dalla grandezza de' nostri simili sempre in un modo in qualunque distanza siano. Si esageri pure la grandezza ordinaria delle figura ma non tanto, che ci compariscano colossali, e che impiccoliscano e abbassino l' ampiezza degli edifici, come accade in non pochi edifizi, che adornano le principali metropoli del mondo; ad esclusione di quelli di Grecia.

na; ed essendo il più massiccio, ed il più semplice, si vede posto nelle opere più grossolane, come porte di ville, di città, d' arsenali ec. Allorquando si voglia fare il piedistallo a quest' Ordine (a cui non è sempre opportuno) dovrà avere di proporzione la terza parte della colonna. Il suo basamento ha di altezza mezzo modulo; è ornato da una fascia, e da un pianetto. Il medesimo ha di aggetto un terzo di modulo come la respettiva cimasa, a cui appartiene una gola rovescia, ed una fascia. Il dado ha tre moduli, ed otto parti di altezza; il che preso insieme viene a compire la terza parte della colonna. Si dà alla base, che posa sul piedistallo un modulo di altezza, e quattro parti e mezza di aggetto; e viene ad essere poco più della quinta parte della detta colonna. Il capitello Toscano ha di altezza un modulo, e di aggetto parti cinque di modulo; è ornato da un fregio che posa immediatamente sul collarino della colonna; appresso havvi un listello, un ovolo, il gocciolatojo, ossia abaco del capitello, ed un pianetto. L' architrave ha di altezza quanto il capitello, ed il listello, che semplicemente l' adorna, ha di altezza e di aggetto la sesta parte dell' altezza di detto architrave. Il fregio ha un modulo e due parti di altezza, e la cornice un modulo, e quattro parti, venendo ornata di una gola rovescia, d'un listello, e d'un gocciolatojo, seguito da un altro listello da un tondino, e da un ovolo; ciò che compone per intiero la quarta parte della colonna, compresa la base, ed il capitello (1).

(1) Ordine toscano. Il colonnato semplice dell'ordine Toscano non ha piedistallo, nè pilastro, sostiene l'architrave ed ha moduli quattro e mezzo d' intercolunnio. Le altre due maniere di colonnato Toscano richiedono la prima il piedistallo, ed il pilastro dietro le colonna, ed archi fra le medesime, la luce de' quali archi deve avere di larghezza moduli sei e mezzo, e di altezza moduli tredici, che è la proporzione di due quadri: nella seconda non vi è da questa altra differenza, che la mancanza del piedistallo, e qualche variazione nella grandezza. Da una colonna all' altra vogliono gli autori impiegare la distanza di moduli nove e mezzo. Sotto la stessa altezza, ove esiste il centro del semicircolo che fa arco, sono situate le imposte, che hanno un modulo di altezza, un quarto di modulo di aggetto, e le alette hanno la larghezza di mezzo modulo. È necessario sapere, che ponendo il piedistallo alle colonne coll'arco, gli si assegna di altezza la terza parte della sua colonna. Cambiano poi le grandezze, appartenendo alla luce dell'arco due quadri, alle alette un modulo di larghezza, ed uno di altezza alle imposte. — Ordine dorico. L'ordine Dorico per esser sodo e nobile deve essere impiegato nelle opere sode, nei primi piani degli edifici; ed è nominato Erculeo. La sua colonna ha dodici diametri e due terzi di altezza, cominciando dal piedistallo; questo debbe avere di altezza cinque moduli e un terzo, essendo diviso in tre parti, cioè basamento, dado, e cimasa. Ha di basamento parti dieci di altezza, e quattro e mezzo di aggetto, essendo ornato di un zoccolo, di un plinto, di una gola diritta, e di un listello. Il dado ha moduli quattro di altezza, ed è liscio; la cornice o cimasa ha sei parti e mezzo modulo di altezza, e mezzo modulo di aggetto; è ornata di cinque membri che sono una gola rovescia, la corona, o gocciolatojo, un listello, un mezz' ovolo, ed un pianetto. La base ha di altezza un modulo e di aggetto cinque parti; ha per ornamento un plinto, un toro, un tondino, e l' imos capo della colonna. La detta colonna ha nel suo fusto venti scanalature. Si assegna all' imposta dell'arco un modulo di altezza, e quattro parti di aggetto, ornandola di due fasce, di un listello, di un tondino, di un ovolo, di un pianetto; e lo stesso ornamento si dà alla fronte dell' arco. Al collarino della colonna sono attribuite tre parti di aggetto, e va composto dal sommo scapo, e tondino. Al capitello si dà un modulo di altezza, e di aggetto parti cinque e mezzo, e viene ornato da otto membri, cioè da un fregio con rose rilevate nel mezzo della colonna, da tre listelli, da un ovolo, da un gocciolatojo, ossia abaco terminato da una gola rovescia, e da un pianetto. Viene assegnata all' architrave l' altezza di un modulo, ed è liscio con una fascia, sotto la quale havvi un listello, da cui pendono alcune gocciole, o campanelle; questo listello ha tanto di aggetto, che di altezza. Si dà al fregio un modulo e mezzo di al-

Torno a ripeterlo, quale enorme distanza dalla capanna agli edifizi di prim' ordine? Ed è pur vero, che dal momento della sua nascita cominciò l'architettura a prendere in tutte le contrade ed in tutte le nazioni diverse, quelle forme variate, che in progresso le imprimono sì rimarchevoli differenze. Quel primo feto, per quanto informe, porta già certi caratteri, che non perde giammai, e si

tezza, e l'ornamento di metope, e triglifi. Vengono risaltate e ornate le metope di teschi di bue, piatti, scudi, ed insegne militari secondo la destinazione dell' edificio. Vien dato ai triglifi un modulo di larghezza, diviso da canali, ed alle metope uno e mezzo. La cornice ha tutta l'altezza del fregio, e due moduli di aggetto, e di ornamento dieci membri, cioè una fascia, che forma il capitello del triglifo, una gola rovescia, un listello, un dentello con un picciolo guscio, il gocciolatojo con un altra gola rovescia con un listello, ed il guscio con un pianetto. Onde preso nell' insieme architrave, fregio, e cornice, vengono a formare quattro moduli di altezza, ossia la quarta parte dell' altezza della colonna, compresavi base, e capitello. L' impiego degli ornamenti resta in arbitrio del gusto di chi li pone in uso. L'opera Dorica, quando si vuol presentare in un colonnato semplice, ha gl' intercolunnj di tre e perfino di cinque moduli secondo la circostanza. A norma dello spazio della colonna si porranno i triglifi nel fregio della cornice, due nel mezzo del vano dell' intercolunnio, e l'altro sopra il mezzo d'ogni colonna rispettiva. Lo spazio fra l' uno e l' altro triglifo chiamato metope, dovrà essere quadrato, anzi un poco quadrilungo, avendo riguardo alla posizione da cui è veduta, ed a quanto gli viene tolto dall'aggetto dell'architrave. Volendo servirsi di quest' ordine senza il piedistallo, si dividerà tutta l'altezza in parti venti. Di una di esse se ne fa il modulo del quale si faranno dodici parti come in quello Toscano: un modulo si dà alla base coll' imascapo della colonna; quattordici al fusto della colonna senza l' imascapo; uno al capitello e quattro all' ornamento, cioè all' architrave, fregio, e cornice, che fanno la quarta parte della colonna con base e capitello, come si è detto indietro, dover avere l'architrave un modulo, il fregio uno e mezzo, e similmente la cornice uno e mezzo, che presi insieme sono moduli quattro, e raccolti poi cogli altri sono venti. Quando si voglia fare un portico, o un loggiato di detto ordine, si dividerà l' altezza in parti venti facendone il modulo, e distribuendone la larghezza in guisa che da un pilastro all' altro sianvi moduli sette, ed i pilastri siano di moduli tre. Così verranno partite le larghezze e le altezze alla sua proporzione colla luce dei vani di due larghezze in altezza, e sarà giusta la distribuzione della metope, e dei triglifi. Le colonne debbono collocarsi nel mezzo del pilastro e fuori di esso un terzo di modulo più del suo mezzo. Si possono porre eziandio de' pilastri invece delle colonne, ed in genere ciò resta in arbitrio in tutti gli ordini. Dovendosi fare dei portici o logge del medesimo ordine con piedistalli, si divide l'altezza in parti venticinque, ed un terzo; di una se ne fa il modulo, e si determina la larghezza da un pilastro all' altro in moduli dieci, e la larghezza dei pilastri in moduli cinque, il vano degli archi sarà il doppio della larghezza. Dal mezzo di una colonna all'altra vi correranno moduli quindici di distanza. La scanalatura delle colonne appartiene ai nobili edifici; ed è in arbitrio dell'autore di farla, o di ommetterla. — ORDINE JONICO. L' Ordine Jonico per esser nobile va impiegato ove l' opera richiede nobiltà. La sua colonna ha di altezza nove diametri; quest' Ordine si distingue dal suo capitello colle volute, e dai dentelli nella cornice. Appartiene al piedistallo l' altezza di moduli sei; si divide in tre parti, basamento, dado, e cimasa. Al basamento si dà mezzo modulo di altezza, ornandolo di un zoccolo, di un listello, di una gola diritta, di un tondino, e di un altro listello che viene compreso nell' altezza del dado, che è di moduli cinque, e rimane compreso nella stessa l'altro listello ove principia la cimasa. La detta cimasa ha di altezza mezzo modulo, e di ornamento un tondino, un ovolo, il gocciolatojo, la gola rovescia col suo pianetto, ed ha parti dieci di moduli nel suo aggetto. La base della colonna ha di altezza moduli uno, e di aggetto parti sette; è ornato di un plinto, di un listello, di una scozia, di un altro piccolo listello; di due tondini di un altro listello, di un toro, e di un imascapo, che va compreso nell' altezza della colonna. Il fusto della colonna ha ventiquattro scanalature, ed ha di altezza sedici moduli e un terzo, che formano tre parti. L' imposta dell' arco ha di altezza un modulo e sei parti di aggetto, è ornata da due fasce, da un listello, da un tondino intagliato, da un ovolo intagliato, dal gocciolatojo, da una gola rovescia intagliata, e da un listello. Al capitello Jonico vien data l' altezza di dodici parti di modulo, e si adorna nell' abaco con listello, gola rovescia, modiglione, listello, e fascia che forma la voluta, sotto l' ovolo intagliato, e sotto il collarino appartenente alla colonna; l' Architrave ha di altezza un modulo ed un quarto, e di aggetto parti cinque. Si adorna d'una gola rovescia intagliata, e d' un pianetto che gli serve di finimento. Si dà al fregio un modulo e mezzo di altezza; e si orna con grifoni, candelabri, ed arabeschi. Alla cornice vien dato di altezza un modulo e tre quarti, e di aggetto un modulo e tredici parti, ornandola con una gola

conoscerà anche nel suo più alto punto di grandezza. Ma qual occhio esercitato saprà distinguere in ciascun paese queste differenze sì delicate? Quando l' arte è giunta al suo ultimo grado, si pensa talvolta a ricercare i passi della sua infanzia, ma si è allora troppo lontano per discoprirli. Noi siamo sprovisti, dice Milizia nel suo Dizionario, de' veri mezzi per fare con esattezza simili ricerche, spe-

rovescia intagliata con foglie, con un pianetto, con dentelli, de' quali ciascuno ha quattro parti di grossezza, e due parti di distanza fra loro; evvi poscia un tondino ornato con fusaroli, un listello, un ovolo intagliato con ovoli corrispondenti a piombo dei dentelli, la corona, una gola rovescia ornata, un listello, ed infine la gola diritta col pianetto al di sopra. L'architrave, fregio, e cornice prendono insomma l'altezza di quattro moduli e mezzo che costituiscono la quarta parte della colonna compresavi la base, ed il capitello. Non facendo il piedistallo all' intercolunnio nel detto Ordine, si dividerà tutta l' altezza in parti ventidue e mezza. Una di queste costituirà il modulo da dividersi in diciotto parti. Si assegna alla colonna diciotto moduli compresa base, e capitello; all'architrave moduli uno ed un quarto; al fregio uno e mezzo, alla cornice uno e tre quarti; che presi insieme architrave, fregio, e cornice, vengono a fare moduli quattro e mezzo, cioè la quarta parte della colonna. La distanza dell' intercolunnio sarà di moduli quattro e mezzo. Volendosi fare l'intercolunnio all'arco, debbono i pilastri avere di grossezza tre moduli, e la larghezza del vano ne avrà otto e mezzo, l' altezza diecisette, cioè il doppio della larghezza. Dal ciglio dell' arco sino al vivo del superiore architrave vi sarà la distanza di un modulo. Se piacerà di fare un colonnato con archi e piedistalli, l' altezza sarà divisa in parti ventotto e mezzo; moduli sei apparterranno al piedestallo col suo ornamento; alla larghezza del vano moduli undici; all'altezza ventidue; ed alla larghezza del pilastro moduli quattro. Si assegna alle alette un modulo di larghezza, e quindici ed un terzo di altezza; alle sue imposte un modulo di altezza, e un terzo di aggetto; un modulo di altezza alla fascia che gira intorno all' arco; ed alla mensola o cartella, che si vede locata sulla fronte della circonferenza dell' arco per sostegno dell' architrave, moduli due e parti cinque di altezza. Le regole anzidette appartengono soltanto alle fabbriche di un sol ordine, ed ai piani terreni, non potendo, allorchè l'edificio sia di più ordini, corrispondere a piombo i massicci de' pilastri, ed i vani degli archi, se non che facendoli tutti coi piedistalli, o tutti senza. Nelle fabbriche a più ordini i pilastri diminuiscono come gli ordini medesimi, e gli archi a proporzione dell' altezza saranno più larghi in respettività dei più delicati. — Ordine corintio. Quest' ordine vien considerato come il più ricco ed il più gentile; perciò deve riserbarsi per opere sontuose, come tempi e palazzi. La sua colonna ha di altezza dieci diametri colla sua base, ed il capitello ornato di due ordini di foglie di volute, o caulicoli ed altro. Al piedistallo di detto ordine vengon dati moduli sette di altezza, anche ad oggetto di assegnare al medesimo senza la cimasa la proporzione di due quadri. Suole adornarsi il basamento d'un zoccolo, di un toro intagliato, di un pianetto, di una gola diritta ornata di foglie, di un tondino intagliato con fascia che gira intorno e di un listello compreso nell' altezza del dado del piedistallo. Il dado medesimo è semplice. La cimasa è ornata d' un listello compreso nell'altezza del dado del piedistallo, e d' un tondino. Il detto listello ed il tondino formano una specie di collarino; indi il fregio, e sopra un pianetto, un tondino intagliato, una gola diritta intagliata con baccelli, il gocciolatojo, una gola rovescia, ed un pianetto. La base senza l' imoscapo ha un modulo di altezza, ed il detto imoscapo va compreso nel fusto della colonna, la quale ha quattordici scanalature. La base per ornamento un zoccolo o plinto, un toro detto inferiore, un piccolo listello, una scozia, ed un altro piccolo listello, due tondini, con un altro listello, una scozia, un nuovo listello, ed un toro detto superiore, e compreso l' imoscapo ha parti sette di aggetto. L' imposta dell' arco ha un modulo di altezza, e si orna con un collarino composto di listello, e tondino, con un fregio intagliato con baccelli, ed una frondetta piegata nel di lui cantone; poi con un'altro listello, e suo tondino intagliato, un quarto di circolo intagliato con ovoli, un gocciolatojo, una gola rovescia, e suo pianetto. Egualmente ha un modulo di larghezza la fascia dell'arco, e va ornata con una minor fascia, e tondino, intagliato con fusaroli, indi con altra simil fascia e con un listello, con sua porzione di circolo intagliato con ovoli, e finalmente con un'altra fascia, con una gola rovescia intagliata, e con listello. Essendo come si è detto, riserbato l'ordine corintio agli edifici più ragguardevoli, si può volendo, ornare anche il dado del piedistallo; e se ne ha l'esempio dagli antichi monumenti, come dall'arco di Costantino, in cui si veggono figure, trofei, ed altro; e quando ciò non si volesse eseguire, si può ornare con riquadro, la cornice del quale sia intagliata con frondette od altro a scelta. Si attribuisce al capitello corintio l' altezza d' un diametro ed un terzo, cioè due moduli e parti sei; due moduli alla campana, e le sei parti alla sua tavola o abbaco. Viene esso ornato di due file di foglie, l' una a metà dell' altezza dell' altra e disposte in guisa, che il mezzo di quelle di sopra pianti nel vano di quelle di sotto, e fra il vano di quelle di sopra nascano i rami, da cui partono i caulicoli, che fanno finimento all' angolo, ed al mezzo del capitello. Su quei di mezzo

cialmente ne' popoli separati da noi per l' intervallo immenso de' secoli e de' luoghi. Ci converrebbe conoscer bene, e ignoriamo perfettamente, la differenza dei climi, le loro produzioni differenti, i siti delle prime società che formarono stati, la loro origine, il loro numero, il loro genere di vita, la loro posizione fisica, le loro prime istituzioni sociali, e tante altre cause, che ci farebbero veder le ragioni per le quali l'arte di fabbricare vi prese allora una forma piuttosto che un' altra. Possiamo nondimeno riferire le differenze generali dell' architettura dei diversi popoli a tre stati ben distanti, che la natura ha dato agli uomini. Gli uomini, secondo la varietà delle loro posizioni, soggiunge Milizia, dovettero essere o cacciatori, o pastori, o agricoltori; e tali sono ancora da per tutto. Le prime dimore confacenti a questi tre stati, dovettero essere dipendenti da' loro bisogni, e portar caratteri ben distinti. I popoli cacciatori, che sono i primi (della stessa classe sono anche i pescatori) obbligati a lunghe corse non pensaron certo a farsi abitazioni: trovarono più comodo scavarsi un ricovero entro gli scogli, o s'approfittarono delle caverne scavate dalla natura; questo è anche oggi comprovato dal-

ci sono alcuni fiori situati nella giusta metà della tavola del capitello medesimo. La stessa altezza della tavola è ornata con tre membri, cioè il cimacio dell'abbaco con un listello e con un altro membro chiamato propriamente abbaco. L' architrave di detto ordine si adorna con tre fasce, e queste si dividono con un tondino intagliato, con una gola rovescia intagliata, con un'altra gola rovescia, e con un pianetto che serve di finimento. Nell' altezza del fregio si comprende un listello, ed un tondino intagliato con fusaroli; ciò che si può comprender anche nell'altezza della cornice, vedendosi ciò fatto in molti luoghi. Adornano la cornice una gola rovescia intagliata, i dentelli, un listello, un tondino intagliato con fusaroli, una porzione di circolo intagliata con ovoli; poi i modiglioni, una goletta rovescia intagliata, che gira intorno ai detti modiglioni, ed un listello per finimento. Evvi fra un modiglione, e l'altro sotto il gocciolatojo un riquadro ornato con un listello, ed un quarto di circolo intagliato con ovoli, e nel di lui mezzo contiene un rosone, e sopra il gocciolatojo una gola rovescia, un listello, la gola diritta, e un pianetto che gli fa finimento. Tutta l' altezza dell' architrave, fregio e cornice viene ad essere la quarta parte della colonna con base e capitello. Allorchè vogliasi fare un intercolunnio semplice di tale ordine, non dovendo aver luogo allora il piedistallo, si divide tutta l'altezza in parti venticinque, assegnando una di queste pel modulo, che poi si divide in diciotto parti, come nell' ordine jonico. La larghezza da una colonna all' altra sarà di quattro moduli e due terzi, acciò i modiglioni della cornice vengano con egual divisione sul mezzo delle colonne. Facendo porticati o logge di tale ordine con arco, e senza piedistallo, si daranno al vano dell' arco moduli nove, di altezza moduli diciotto, ed al pilastro moduli tre. Volendo fare detti porticati con piedistallo, si dividerà tutta l' altezza in parti trentadue una della quali sarà il modulo; ed al vano dell' arco si daranno parti dodici, e moduli venticinque; di altezza poco più di due quadri, ed ai pilastri moduli quattro. Ordine composito. Il piedestallo dell' ordine composito ha le medesime proporzioni di quello del corintio, come anche gli archi, ed il colonnato. Varia soltanto nei membri della cimasa, e negli ornamenti. Il piedistallo adunque non si suole da alcuni autori abbellire di membri; ma siccome il composito è proprio dei nobili edifici, si approva perciò di ornarlo, secondo l' opportunità, con intagli; e lo stesso dicasi della base della colonna come si vede da molti autori adoperata negli avanzi delle opere antiche, ove sono rappresentate cose allusive all' oggetto della fabbrica. La scanalatura della colonna in quest' ordine pinta al terzo della colonna medesima. Le sue volute sono eguali alle joniche. L'altezza delle prime e seconde foglie è simile a quella delle corintie, ma differiscono nella qualità essendo quelle d' ulivo, e queste di quercia. Sopra le seconde foglie si colloca la voluta collo stess' ordine, che si adopera nel capitello corintio. Si dà alla predetta voluta parti sedici di altezza, compresovi lo spazio della tavola del capitello. Nel sito frapposte fra le volute e le foglie nascono, in vece di caulicoli, due fiori. L' estremità della campana è risultata con un listello o tondino intagliato con fusaroli e con un quarto di tondo intagliato con ovoli. Nel mezzo della tavola superiore è locato un fiorone, come si vede nelle terme di Diocleziano, negli archi trionfali di Tito, di Settimio, ed in altre simili opere.

l' esperienza. Il popolo pastore abitante nelle pianure per una gran parte dell'anno, costretto continuamente ad errare per cambiar pascolo, e menare perciò una vita ambulante, ebbe bisogno di ricoveri che lo seguissero da per tutto; quindi l' uso delle tende. L' agricoltura, al contrario, esige una vita attiva e una dimora fissa e solida. L' agricoltore vive sul suo campo, gode della sua proprietà, ha da conservar le sue provisioni: onde ha bisogno di una abitazione sicura e comoda, sana ed estesa. La capanna di legno col suo tetto va ben presto ad erigersi. Tali sono i tre stati della vita naturale, ai quali si può riferir l' origine di tutte le costruzioni e delle differenze di gusto, che si osservano in tutti i popoli. È impossibile che questi tre generi non abbiano prodotto nell' architettura differenze sensibili, e grandi varietà distinte. Se ne trova la prova e il risultato visibilmente impressa nelle opere dell' arte, che successero agli abbozzi grossolani della natura. L' azzardo, o per meglio dire il capriccio può avere influito in alcune forme isolate dell' architettura, in alcuni dettagli, in alcune decorazioni; ma non può aver prodotto un gusto essenziale e caratteristico e particolare di ciascun paese. Convien ricorrere necessariamente ai tre primitivi stati dell' uomo. Il gusto dell' architettura egizia provien chiaramente da' sotterranei, che furon le prime abitazioni di quel paese, e se ne conserva tuttavia l' uso. Il carattere massiccio e colossale delle sue costruzioni ha tutto il rapporto co' sotterranei più antichi, e con le grotte posteriormente scavate e abbellite dall' arte. E benchè a quel gusto primitivo siensi poi innestate delle forme indicanti legname, il legname però non fu mai il primo tipo. Lo stesso genio si scuopre in una parte dell' Asia, come si osserva specialmente nelle colonne della pagoda di Elefanta tagliate nella rocca, corte e grosse, co' capitelli e con tutti gli accessori ben lontani da indicar albero. Tutto al contrario è l' architettura alla Cina e al Giappone. Vi predomina il legno colla maggior leggerezza e contraffatto in tenda. Tende saranno stati i ricoveri di quei primi abitanti, i quali come tutti i Tartari e Nomadi erano pastori prima di essere cittadini. Quindi i loro tetti ricurvi a forma di padiglioni, i loro sostegni gracili, onde una città cinese pare un campo giornaliero. L' immensità delle loro città prova che le case son troppo deboli per sostenere più piani. Dunque la capanna di legname, che comunemente si prende per il modello universale dell' architettura di tutti i popoli, non lo è stata certo nè in Egitto, nè alla Cina. Lo fu bensì nella Grecia, dove l'arte trovando un modello solido e variato seppe trasportare in pietre le forme del legname, e appropriarsi con una felice imitazione i primi saggi del suo bisogno; il bisogno de' Greci agricoltori fu una capanna. Di questi tre modelli che la natura ha presentato all' arte, il più bello è senza dubbio quello della capanna; l' arte ci trova l' unità e la varietà. I sotterranei sono sì compiti e imponenti che l' imitazione non può nulla intraprendervi. Nelle tende trova troppo da imitare, e mancanti di solidità; l' architettura che le ha imitate, non ha po-

tuto acquistare questa qualità la più importante di tutte; e sì necessaria in realtà ed in apparenza. L'estrema pesantezza e l'estrema leggerezza furono i risultati necessàri di queste due imitazioni. Nel primo modello non vi è niente da imitare. Nel secondo la imitazione non può essere che viziosa e puerile, perchè la distanza è troppo grande fra la materia del modello e quella che impiega la copia. Nei sotterranei tutto è monotonia, e monotona è l'architettura che ne risulta. Le tende si possono piegare a capriccio, e capriccio debbon comunicare all'arte che le imita, e bizzaria e incertezza. La capanna all'incontro solida e svelta è il mezzo più facile per l'architettura. Il legno è il più proprio per somministrare all'arte modificazioni e ornamenti d'ogni genere. Il legno racchiude tutte le parti che possono contribuire all'utilità e alla bellezza. Onde la più semplice capanna di legname contiene il germe de' più magnifici palazzi. Lungi dall'uniformità e dal capriccio l'arte trae dalla costruzione di legno princìpi costanti e certi: esige calcoli e ragionamenti per l'equilibrio delle forze, cosicchè senza di quella non vi sarebbe mai stata nell'architettura l'arte ragionata. Perciò la sola architettura greca è vera architettura d'arte ragionata con semplicità e con saviezza, perchè i Greci non imitarono che la capanna. I primi alberi o travi conficcati nel suolo per sostenere un coperto qualunque furono l'origine delle colonne isolate, donde poi i portici di gran ricchezza all'architettura. Gli alberi sono più grossi in giù che in su; dunque abbiano anche le colonne questa determinazione. Per difendere dall'umidità i travi piantati a crudo nel suolo, vi si posero sotto zoccoli di legno. Quindi i plinti e le basi con tutti i loro ornati. Su travi verticali si posero travi orizzontali per indi mettere il tetto; ecco l'architrave. Affinchè l'architrave spiani bene su la testa della colonna, si frapposero de' pezzi di legno, donde nacque il capitello. Su l'architrave si misero altri travicelli traversi; ecco il fregio, di cui le punte de' travicelli sono i triglifi, e gl'intervalli le metope. Dalle assicelle e da' travicelli per formare il tetto inclinato e sporgente in fuori per lo scolo delle piogge, venne la cornice coi suoi modiglioni coi suoi mutuli. Il tetto col suo comignolo diede necessariamente la forma del frontespizio triangolare, più o meno acuto secondo le temperie delle regioni. In Grecia dove le nevi sono rare e poche, fu poco inclinato: più in Roma, dove il clima è meno dolce; e molto più ne' paesi settentrionali esposti a grandi nevi. L'acutezza de' frontespìzi è una specie di termometro delle regioni. Non vi è parte nell'architettura greca, cioè nella vera architettura, che non si deduca facilmente dalla costruzione di legno. Gli archi e le volte provengono dalle traverse oblique incastrate ne' sostegni verticali troppo spaziati o troppo deboli per sostenere il soprapposto carico; i pilastri non sono che travi squadrati. I basamenti sono le travature per render l'abitazione più asciutta. E le sale, e le finestre, e gli appoggi, e i ripari, ognun vede donde derivono. Dallo stesso principio dell'umile capanna, principio sempre fecondo e sempre vero, si posson

trarre tutte le altre applicazioni all' arte dell' architettura con virtù di proporzioni, invenzione di ordini, origine di decorazione. Molti ornati misti ed equivoci, e molti oggetti e invenzioni posteriori, prodotti dal capriccio piuttosto che dal bisogno, non entran nel sistema generale dell' architettura, e debbon essere esclusi, siccome inverisimili e innaturali.

Premesse quelle preliminari nozioni, che conducono a' veri stùdi: adottato quel piano di educazione indispensabile a divenir un buon architetto: conosciute tutte le circostanze, le quali debbon contribuire alla conoscenza di tutte le cose relative all' arte di fabbricare, conoscerà che a misura che spariscono gli errori, diminuiscono i pregiudizi, e le idee si rivolgon tutte al sublime, le fabbriche compariscono belle; perchè anche la bellezza architettonica consiste nella perfezione, cioè nella privazione d' ogni eccesso e d' ogni difetto relativamente al destino particolare di ciascun edificio, il quale ha sempre da esprimer chiaramente il suo fine. Onde non so concepire quello che volgarmente si dice, che un oggetto, e specialmente d' architettura, che sia senza errori, possa anche essere senza bellezze. L' applicazione delle regole *necessarie* e delle *accidentali* si raggira su due principali oggetti, I. Su l' ordinazione principale dell' edificio, cioè su la sua forma, e su la distribuzione de' suoi diversi membri. II. Su la decorazione del tutto e delle parti sì all' esteriore che all' interno. Tutte queste regole non tendono che a costruire un edificio bello riguardo al suo uso, combinando sempre il bello al comodo e al solido. Dacchè ad un architetto si è indicato il destino preciso di una qualche fabbrica rimarchevole, spetta a lui il crearla nel miglior modo possibile. Il suo buon giudizio gli farà distinguere quello che in ciascun caso conviene ai tempi, alle circostanze, alle persone, all' eleganza, alla magnificenza, alla maestà, e sempre relativamente alle adjacenze, ed agli accessòri, superando tutti gli ostacoli con felici intenzioni secondo la natura dei siti, e variando sempre, e traendosi d' impaccio dove bisogni diversi si trovano in opposizione. Spetta a lui il trovare l' estensione dell' edifizio, il numero delle parti principali, e dare a ciascuno la grandezza più conveniente per l' uso di cui ha da servire. Distribuirà indi i pezzi principali, riunendoli in un tutto, e in maniera che ciascun pezzo abbia il sito più idoneo: e nello stesso tempo il tutto presenti di fuori e di dentro una costruzione bella, comoda, forte, e corrispondente al suo genere e al suo fine. Niuna parte benchè minima, ha mai da discrepare dal suo scopo, niuna ha da predominare in pregiudizio di un'altra; niente mai di eccesso, niente di difetto. Allora l' edifizio manifesterà l' intelligenza dell' artista: allora sarà bello dal dettaglio al tutto, e tanto più bello, se nel tutto e nelle parti mostrerà prontamente e con distinzione un accordo facile, e un legame, che fissi gradevolmente lo sguardo, ed ecciti diversi generi di sentimenti, ammirazione, rispetto, gioja, sorpresa. Qual finezza di gusto, e qual energia d' ingegno non si richiede a questo effetto! Lo

stesso fuoco che accese Omero e Raffaello, accende Palladio e ogni architetto che aspiri alla gloria, col sempre più promuovere quest' arte, ch' è la base di tutte le altre, e la prima ad annunciare la bellezza de' paesi; e chi dice bellezza dice perfezione, scelta, intelligenza. Subito che un popolo esce dalla sua prima barbarie, ed ha il tempo di riflettere, e di acquistare qualche cognizione d' ordine, di comodità, di convenienza; i suoi primi sforzi si diriggono naturalmente verso l' architettura. La sua origine, come istinto, monta alla più rimota antichità: ma prima di giungere ad arte corredata di princìpi certi ha avuto bisogno di gran tempo, meno però dell' agraria, ch' è la prima di tutte, e che appena adesso è ridotta ad arte. Ella è però posteriore alla scultura, la quale ha nella natura un modello bene spiccato e palpabile. Laddove l' architettura lo ha da ricercare più colla ragione che cogli occhi, e ritrovatolo una volta non è difficile a smarrirlo. Dal necessario ella è passata al comodo, dal comodo al bello, al sontuoso: e volendo sempre più raffinarsi con tante nuove bellezze, dà anche in bizzarrie e in capricci non sapendo più quel che si fa. Io non so che cosa fosse l' architettura sotto Pericle e sotto Alessandro; non posso vedere gli edificii d' Ictino, di Calicrate, di Mnesiche, di Filostrate, di Dinocrate ec.: le ruine di Grecia non sono che ruine. Veggio qualche cosa dell' aureo secolo di Augusto; molto più veggio le produzioni de' secoli sì decantati de' Medici, e de' Luigi, e mi avveggo che nè Vitruvio, nè Raffaello, nè Palladio sono giunti alla perfezione, e per conseguenza sono superabili.

Avendosi a lungo parlato de' precetti architettonici, e delle qualità che voglionci per essere architetto sommo, passo a parlare dei vàri generi di Architettura, riserbandomi in ultimo a parlare di quella romana. A fine di dare adequato ordine al parlare, mi tratterrò alcun poco sulla greca architettura. È noto abbastanza il valore de' Greci, siccome in tutte le arti, così pure nell' architettura, e ne fanno fede i tanti loro celebri monumenti, una parte dei quali tuttora sussiste (1). Sembra che nei tempi più antichi essi adoperassero nelle loro costruzioni il legno,

(1) In tutto, e specialmente nelle belle arti furono i Greci i primi nostri maestri. Eglino non si scordarono mai di questo gran principio, *Che le arti sono per l'uomo, e che l'uomo riferisce tutto a sè stesso.* Dunque il loro principale studio fu l'*uomo*. E perchè l'uomo vale più che le vesti, studiarono con più attenzione l' *uomo nudo*. Osservarono nell' uomo l' armonia della struttura, e la proporzione de' suoi membri. Studiarono tutte le parti. Videro che la forza risulta da due movimenti principali, dal piegare e dall' allontanare i membri verso il corpo che è il loro centro comune di gravità. S' impiegarono perciò a studiare l' anatomia, che diede loro la prima idea della significazione e dell' espressione, e più impararono da' loro costumi, e da' loro usi da' giuochi ginnastici, dove osservano uomini nudi di varie belle forme in ogni azione. Così scoprirono la causa de' diversi movimenti umani. Scelsero finalmente le parti più belle de' corpi più belli, nelle azioni più belle, e ne formarono quelle bellezze ideali, che riserbarono per rappresentare i loro Numi ideali. Tra questa bellezza soprumana e la umana stabilirono una mezza bellezza per rappresentare gli eroi. Dopo queste tre differenti bellezze, *umana*, *eroica*, *soprumana*, trovarono nelle forme e nelle attitudini tutte le espressioni caratteristiche del buono e del cattivo. E finalmente pervennero agli accessòri delle vesti; delle bestie, delle piante, degli edifici. Ecco l' arte al suo colmo. Al suo colmo si mantenne l' arte finchè fu esercitata e diretta da menti generose. Ma quando vi s' intrusero piccole teste venali, e ne giudicarono non i filosofi, ma i ricchi, i cortigiani, i re, l'arte andò giù fin alle bamboccìate e ai grotteschi.

che abbondantissimo trovavasi nelle loro provincie, ed i mattoni. Si ebbe ricorso in seguito al tufo, e di questo era fabbricato il tempio di Apollo a Delfo. Trovandosi in appresso i Greci ricchi di bellissimi marmi, fabbricarono quasi esclusivamente di questa materia i loro tèmpi ed altri grandi edifizi. Pausania cita un tempio di Minerva ed altri edifici costrutti di bronzo. Anche i Greci adoperarono ne' tempi più antichi pietre poligone di una grandezza straordinaria, e produssero per tal modo opere che ora da alcuni si direbbero ciclopiche; in seguito pietre irregolari più piccole, che si riunivano colla maggiore esattezza; e molti esempi di questo genere di costruzione hanno presentati il Pococke e il Chandler. Gli edifizi dei Greci dei tempi migliori dell'arte sono fatti per la maggior parte di pietre quadrate o bislunghe: in alcuni edifizi si conserva a queste pietre l'altezza medesima e questo praticavasi per lo più nella costruzione dei tèmpi; perchè l'aspetto ne riesciva migliore; in altre opere non si aveva alcun riguardo all'altezza regolare delle pietre nè delle loro serie, talvolta si costruivano con pietre riquadrate le sole parti esterne delle muraglie, e riempivasi l'interno di pietre brutte ed informi, alle quali in tempi posteriori si sostituirono i mattoni. Queste mura erano formate senza cemento, ed in ugual modo erano costrutte le volte, perchè le pietre si combaciavano ottimamente, e la loro grandezza ed il loro peso guarentivano nelle fabbriche la solidità. Roy ed Houel, e più recentemente Dedwell, hanno preteso di trovare l'unione di alcune pietre formate con caviglie di legno. Ciò che più di tutto distingue l'architettura greca è la bellezza delle colonne. La Grecia ebbe tre ordini, il dorico, lo jonico, ed il corintio, distinti tra di essi per le loro proporzioni, i loro ornamenti, e più di tutte per i loro capitelli. Osservatissimi i greci della regolarità non impiegavano gli ornamenti se non in modo convenevole al carattere dell'edifizio ed all'ordine in esso mantenuto. L'esterno era sempre sobriamente ornato. Sui frontespizi si collocavano talvolta bassirilievi, e gli angoli erano ornati di pilastri. Gli edifizi maggiormente ornati dovevano essere verisimilmente i portici che circondavano le pubbliche piazze, e ne' quali si esponevano quadri ed altri oggetti d'arte. Le case dei privati erano costrutte ed ornate colla maggiore semplicità, ed i sepolcri avevano essi pure una forma tutta particolare. Il carattere dell'architettura de' Greci consiste nella grandiosità; ed in una bella semplicità; non mai disgiunta dall'eleganza, dalla armonia degli ornati, e da una relazione perfetta delle parti col tutto. Alcuni hanno distinto cinque periodi della greca architettura. Il primo dei tempi favolosi o mitologici, di Trofonio, di Agamede, di Dedalo: il secondo de' primi tempi storici da Reco di Samo fino a Pericle: il terzo da Pericle fino ad Alessandro: il quarto da Alessandro fino ad Augusto: il quinto da Augusto fino alla decadenza dell'arte. L'età di Pericle fu quella in cui l'architettura s'inalzò al più alto grado di splendore. Sotto il regno di Augusto l'architettura greca cominciò a dominare anche a Roma. I monumenti

più insigni della greca architettura sono i templi di Atene ed il Partenone, la Torre dei Venti e la Lanterna di Demostene (1).

Fanno alcuni consistere il carattere dell'architettura egizia nella solidità della sua costruzione e nella rozzezza delle sue forme (2). Non è però questo carattere tanto particolare e distintivo, che le opere architettoniche di alcune nazioni antiche non possano mettersi in paragone con quelle degli Egizi per la loro grandezza, e per la loro solidità. Alcuni tempii che gl'Indiani scavarono nelle rocce, il palazzo di Persepoli, e forse il tempio di Gerusalemme, rivalizzare potevano colle grandi costruzioni degli Egizi. Ma gli scrittori che hanno esposta questa osservazione, non si sono forse fatti carico di un'altra egualmente importante, cioè delle relazioni che passavano ne' tempi più antichi tra gli Egizi e gl' Indiani, sul qual punto di critica erudizione ha scritto il de Pauw; e dell'altra ancora più evidente, che se gli Ebrei fabbricarono il loro tempio, non ne intrapresero la costruzione, se non molti anni dopo l'uscita loro dall' Egitto, e che di là avevano portato gl' insegnamenti delle arti, che presso di loro parzialmente fiorirono. Si pretende parimenti che l' incivilimento abbia cominciato a perfezionarsi nell'alto Egitto, e che i monumenti di architettura che ivi ritrovansi, debbano giudicarsi molto più antichi di quelli del basso Egitto. I primi abitatori di quella provincia viveano sulle coste del golfo arabico in caverne scavate nelle montagne e negli scogli, e quindi cominciarono a formarsi gli edifici sotterranei nel seno delle rocce, i quali ancora formano oggigiorno l'ammirazione di coloro, che percorrono quelle regioni. Resterà sempre dubbioso se l' idea di scavare gli edifici nella pietra sia passata dall'Egitto nell' India, o dall' India nell' Egitto; ma rimarrà sempre una forte presunzione a favore di coloro, che dalle grotte naturali deducono l'origine primaria dell'architettura. I naturalisti potrebbero ancora colle loro sagaci osservazioni confermare in qualche modo questa opinione; giacchè in molte grotte naturali, dai medesimi descritte, si trovano archi di diverse forme, porte, volte grandiose, gallerie ecc; e le

(1) Questi monumenti ed altri minori veggonsi delineati nelle *Ruine della Grecia* dal Le Roy, nell' *Antichità Jonie* del Jones e del Chandler, nelle *Antichità della Grecia* dello Stuard, e nelle opere dell'Houel.

(2) Lo stile egizio ha un carattere tutto proprio, che lo distingue da quello delle altre nazioni, il che ha fatto credere, che presso quel popolo fossero nate le belle arti, come forse nacquero presso altri popoli dal gusto di abbellire i lavori meccanici. Le sculture egizie non si distinguono mai per bellezze di forme: le gambe non sono separate, il viso è sempre allungato, i lineamenti sono poco prominenti: le donne sono strette ne' fianchi, e larghe eccessivamente nel petto; d' ordinario si vede nelle figure l'aspetto della tristezza, forse abituale di quel popolo, che non conosceva la musica, nè la ginnastica, nè gli altri trattenimenti dei Greci. Contuttociò gli Egizi artisti avrebbero potuto eseguire opere molto migliori, giacchè si trovano figure di animali, da essi ottimamente lavorate, e solo sembrano non avere mai ricercato i migliori modelli nella figura umana. Si attribuisce questo al loro isolamento dalle altre nazioni, alla loro origine forse etiopica, che il Volney ha creduto di vedere nella testa della grande Sfinge, non che al loro scrupoloso attaccamento alle antiche costumanze, e più ancora al loro culto religioso, ed agli oggetti di quel culto. Nello stile egizio però si distinguono da alcuni, come dal Winckelmann, tre, da altri cinque periodi, dei quali solo il primo potrebbe dirsi veramente dell'arte egizia, giacchè gli altri si riferiscono alle epoche del dominio persiano, macedonico, greco, romano. L'ultimo cominciato sotto Adriano non presenta che uno stile d'imitazione.

stalattiti, e le stalagmiti tengono spesse volte il luogo di colonne, di pilastri, di basi, di capitelli, di ornamenti di diverso genere, e potevano in quei tempi più rimoti fornirne l'idea, ed il pensiero. Le piramidi sono certamente nel numero degli edifizi più solidi, che si conoscano sul globo, ma non dee già credersi per questo, che tutti gli edifici degli Egizi fossero costrutti con materie egualmente indistruttibili, e che tutti per conseguenza portassero il carattere di una eguale solidità. Di fatti a fronte delle piramidi che tuttora esistono, non si trovano che in iscarso numero le reliquie degli antichi palazzi e degli edifici, che i sovrani fabbricatori delle piramidi, non aveano mancato di costruire. La ragione se ne trova da alcuni nella totale mancanza dei boschi in quella regione, per cui gli edifici si formavano di mattoni non cotti, o cotti semplicemente al sole, laonde incapaci si rendevano a resistere lungamente alle ingiurie del tempo. Le fabbriche egiziane che ancora si veggono, e dalle quali possiamo giudicare dell'antica architettura di quel popolo, hanno un carattere di grandiosità e di semplicità, che a prima vista sorprende. Questo è dovuto in gran parte al costume di fabbricare con masse di pietre grandissime, e talvolta di una dimensione straordinaria, e con colonne di tale altezza e diametro, che non si veggono altrove le simili. Ma con una attenta osservazione si trova, che questi edifici mancano d'ordinario di simmetria, di belle proporzioni e di eleganza. Alcuna volta mancano affatto di ornato, altra volta ne soprabbondano, e le diverse parti dell'ornato, o non sono ben collocate, o sono del gusto che da molti vien detto *freddo* e *secco*. Sembra, che l'architettura nata forse ne' tempi più remoti in Egitto, abbia fatto in quel paese i più rapidi progressi, ma non abbia mai potuto giungere a quel grado di perfezione, che accoppia la solidità all' eleganza. Noi non conosciamo delle opere architettoniche degli Egizi se non le grotte, le piramidi, gli obelischi, molti de' quali furono trasportati fuori dell' Egitto, e massime in Italia; il laberinto, del quale non abbiamo più che la descrizione di Erodoto, di Strabone, di Plinio; i canali, le camere dette monolite, o sia formate di una sola pietra, e vari tempii tutti coperti di geroglifici, o circondati di statue d'animali, di sfingi o di obelischi. Dalla ispezione di quelle fabbriche si raccoglie, che le mura delle medesime erano di una immensa grossezza, che i tetti ordinariamente erano formati di pietre di un solo pezzo, e che passavano da un muro all' altro; che per sostenere questo peso grandissimo s'impiegavano colonne quadrate, ottagone, esagone e talvolta rotonde, delle quali variate erano sommamente tanto le proporzioni, quanto gli ornamenti; che queste colonne il più delle volte non aveano base, ma solo un semplice sostegno; che varia pure era la forma dei capitelli, i quali talvolta non erano che uno sporto quadrato, liscio, o coperto di geroglifici, tal altra erano ornati di fogliami, o rappresentavano un vaso posto sulla colonna, o una campana rovesciata, o una imitazione imperfetta della palma; che gli Egizi non conoscevano nè il fregio propria-

mente detto, nè l' architrave, o il cornicione, ma a questi sostituivano sovente pietre rozzamente collocate sulle colonne medesime; che i loro intercolonni occupavano di rado uno spazio maggiore di tre piedi; che in alcuni tempii le porte erano più strette a basso che in alto, per la qual cosa Pococke le ha nominate, forse non troppo esattamente, piramidi; che finalmente, sebbene il detto scrittore pretenda che gli Egizi conoscessero la costruzione delle volte, tuttavia ben pochi sono gli archi che si veggono nei loro edifici. Queste osservazioni possono farsi sui monumenti, dei quali si veggono i disegni nelle opere del Pococke, del Narden, di Paolo Lucas, di Maillet, e nelle più recenti del Cassas e del Denon. Non giova parlare dell' architettura, nè dei monumenti architettonici dell' Egitto sotto i Tolomei, sotto i Romani, ed al tempo dei Saraceni. Le opere di questi tempi non appartengono punto all' architettura egizia, e non ne conservano alcun carattere. Sotto i Tolomei si praticò l' architettura greca, sebbene il gusto puro e nobile di questa sofferisse alcuna alterazione per la sua mescolanza colle forme egizie. Sotto i Romani ancora si continuò a praticare l' architettura greca in Egitto, ed un monumento di quest'architettura in quell' epoca, si è la celebre colonna d'Alessandria, detta la colonna di Pompeo. Sotto i Saraceni finalmente l' architettura assunse il carattere proprio di quella nazione, e le fabbriche dei medesimi in Egitto molto si assomigliano a quelle dei Mori nella Spagna. Si osservano tuttavia alcuni capitelli stravagantissimi nell' acquedotto di Alessandria; e gli avanzi, che ancora si veggono di alcune antiche moschee, portano i caratteri medesimi di quelle più antiche dell' Oriente. I principali monumenti architettonici degli antichi Egizi, o piuttosto le opere ad essi particolarmente appartenenti, erano le grotte sotterranee, che il Vunslebio ammirò nella Tebaide, e che grandissime trovavansi presso la città di Siout, e copiose presso Hajar Silcily, o la catena degli scogli, alcune altresì ornate di geroglifici della forma più antica; le piramidi dell' Eptanomide, o dell' Egitto centrale, gli obelischi, dei quali alcuni sono stati trasportati dall' Oriente in Italia ed anche in Francia; il laberinto ben descritto da Erodoto, Plinio, Strabone, il quale non era sostanzialmente che una immensa riunione di camere; i canali che principi benefici fecero aprire per la prosperità di quella nazione, annunziano nella loro costruzione ingegno, idee grandiose ed una specie di ardimento; le camere monolite, o formate di una sola pietra, delle quali una grandissima viene descritta da Erodoto, e molte piccole in figura di tempietti chiusi in altri tempii maggiori sono state osservate dal Denon. Finalmente quegli immensi tempii coperti di geroglifici dipinti o scolpiti, ed ornati sul davanti di animali, di sfingi e di obelischi. Di questi una parte è stata pubblicata dal sullodato Denon e dal Dutertre.

Che gli Etruschi fossero grandi architetti, lo prova l' osservazione, che i Romani ricorsero ad artisti di quella nazione per la costruzione del Campidoglio, del tempio di Giove e di molti altri edifizi. Ci rimangono ancora gli avanzi delle mura

di alcune città etrusche: queste dovevano essere altissime, ed erano costrutte di pietre assai grandi; le porte erano di una forma semplicissima, ed alcune di queste tuttora esistenti provano, che que' popoli conoscevano assai bene l'arte di fabbricare le volte, delle quali da alcuni sono reputati inventori. La volta della porta d' Ercole a Volterra è composta di diecinnove pietre assai grandi; le mura, che maggiormente si ammirano, sono quelle di Volterra medesima, di Cossa, di Segni, di Fiesole, ecc. In quest'ultimo luogo evvi pure una bella porta, più piccola però di quella di Volterra. Tutti que' monumenti sono stati pubblicati ed illustrati dal Micali nella sua opera dell' Italia avanti il dominio dei Romani. I loro templi erano da principio assai piccioli, e per la descrizione che ce ne ha data Vitruvio, erano della forma di un quadrato bislungo, in fondo al quale trovavansi tre edicole o cappelle, due laterali di forma uguale, ed una più alta in mezzo. Le porte erano spesso ornate di pitture, le facciate erano decorate di un frontespizio, alto d'ordinario il terzo della larghezza, e su questo erano posti ornamenti di bronzo, oppure di terra cotta. Divenuti gli Etruschi più potenti, ingrandirono i loro templi; ma di questi ancora non rimane più quasi alcun vestigio. Gli Etruschi, per quanto la storia c' insegna, amanti degli spettacoli, fabbricarono grandi teatri, il che ha dato motivo ad alcuno di supporre, che essi cominciata avessero anche la costruzione dell' anfiteatro di Verona; ma dei loro teatri non rimangono che alcuni avanzi, e forse quelli soli del teatro di Adria, il quale essendo di una forma tutta particolare, non può riguardarsi come opera romana. Lo stesso dee dirsi dei circhi, dei quali i Romani appresero la forma dagli Etruschi, sebbene dei circhi di questi più non rimanga veruna traccia. A Volterra veggonsi le ruine di un grandioso serbatoio sotterraneo, alto 24 piedi, lungo 56, e largo 39. I sepolcri sono i monumenti più certi, che ancora esistono della loro architettura. Essi erano d'ordinario fabbricati sotterra. Alcuni hanno la forma di una croce, e sono composti di pietre di smisurata grandezza, benissimo congiunte tra loro: altri assai piccoli, non sono formati che di cinque grandi pietre, quattro delle quali servono per i lati, ed una sola forma il tetto; altri sono scavati nel tufo, e le volte non sono arcuate, ma piatte. Sembra che gli Etruschi costruissero le loro mura egualmente di pietre tagliate, come di mattoni. Spesso impiegavano grandi pezzi di tufo senza commetterli con alcun cemento. Ne' tempi più antichi essi adoperarono le pietre non riquadrate, ma di forma poligona ed irregolare; e sapevano disporle in maniera, che si toccavano da tutti i lati. La costruzione singolare di queste mura, composte di grandi pezzi poligoni di una tale dimensione, che il peso loro sembrava oltrepassare le ordinarie forze umane, ha fatto dare a questi edifizi, anche da molto tempo, il nome di opere ciclopiche, o di costruzioni gigantesche, che nei secoli della superstizione dicevansi opere dei giganti, e delle fate; e più di recente si è trovato alcuno, che su questa base ha voluto stabilire un ordine imma-

ginario di architettura detta ciclopica, che altro non è realmente se non quella degli antichi Etruschi, e forse neppure la più antica. Di queste costruzioni ciclopiche, e della ciclopica architettura si sono grandemente occupati, forse con pochissima utilità, il Petit Radel, e tra noi Marianna Dionigi. Alcuni pretendono che i cortili degli antichi detti atri, che servivano agli schiavi ed ai clienti, onde allontanare lo strepito che essi facevano nelle camere dove soggiornava il padrone, dovessero l'origin loro agli Etruschi, ed inventati fossero dalla colonia etrusca detta Atria o Adria. Egli è certo, che gli Etruschi si distinsero fra tutti i popoli di quei tempi per le forme e le proporzioni dei loro edifizi; che la colonna partecipava della forma dell'ordine dorico, la quale fu in seguito abbellita senza che alterata ne fosse la proporzione, conservata nell' ordine così detto toscano. Quest'ordine è ben descritto da Vitruvio, al cui tempo ancora esistevano in Roma antichi templi etruschi. In una patera pubblicata dal Dempstero veggonsi rappresentate alcune colonne toscane; non tanto anticha è forse quella dell' emissario del lago Fucino, accennata dal Winckelmann.

Le prime opere d' architettura dei Romani furon fatte dagli Etruschi. Agli Etruschi confidò Tarquinio la cloaca massima, presagio della futura grandezza romana. La semplicità della costruzione etrusca conveniva all'austerità d'una repubblica bellicosa e povera; onde Roma ignorò per lungo tempo l'arte dell' architettura. La stoppia e l' argilla vi copriron per secoli i templi e i palagi: i marmi non comparvero che coi ferri della servitù; ve l' introdusse Augusto. Le ricchezze del mondo più ricco aveano già ammollita, anzi disfatta ogni virtù repubblicana. Roma, incatenando tutte le arti al suo carro trionfale, non si accorse d'esservi ella la schiava strascinata. Augusto vide che il piacere delle arti poteva solo compensare la perdita della libertà, e impiegò tutta la sua potenza e prepotenza per farle fiorire. Chiamò da Grecia i migliori artisti e si vantò d' aver trasformato in marmo Roma, che avea trovata di creta. Agrippa solo l' abbellì con una moltitudine di edifici superbi, di terme, di fontane, templi, fra' quali spicca ancora il Panteon. La passione per i gran monumenti crebbe ancora sotto i successori di Augusto. Ma sotto Tiberio, Caligola, e Claudio il gusto cominciò a degenerare. Nerone mostrò per tutte le arti più cupidigia, che amore. E qual gusto era quel di colui, che fece dorare la statua di Alessandro, e decapitò le più belle figure per sostituirvi le sue immagini? I colossi d' ogni genere ne' quali volle farsi rappresentare, dimostrarono il suo genio per gli eccessi i più viziosi. La stessa esagerazione spiegò anche nelle sue fabbriche, poichè nella sua casa d'oro, costruita dagli architetti Severo e Celere, si esaurì tutta la pompa, e in mezzo a quella sontuosità spiccava più l' orridezza del mostro. Sotto il buon Trajano l' architettura riprese un gusto di saviezza e di grandezza, comunicatole dal carattere di quel grand'imperatore. I suoi archi trionfali, e il suo foro con quella gran colonna, ne fanno

testimonianza, in onore anche dell' architetto Apollodoro, che fu da Trajano impiegato nella maggior parte delle sue fabriche. Adriano e gli Antonini favorirono l' architettura; Adriano la esercitò ancora. Marco Aurelio avea imparato il disegno dal pittore Diognete. Antonino Pio fabbricò a Lanuvio, oggi Civita Lavinia, una casa di campagna, di cui si ammiran tuttavia ruine magnifiche. Vi fu trovata una chiave di fontana d'argento del peso di quaranta libbre: nondimeno le arti erano in declinazione, e allora non davano che un barlume d'una face che si estingue; si estinsero sotto gli altri imperatori. I Greci non erano più Greci, non intendevano più nemmeno la lingua de' loro insigni genitori; le belle arti non furono più belle. In questa ruina del bello, l' architettura si sostenne alquanto sotto Settimio Severo, e sotto Diocleziano. Si sostenne nella grandezza delle moli, ma non già della decorazione; gli ornati vi si profusero. Anche sotto Aureliano si fecero fabbriche grandi: quelle di Palmira e di Balbek, che si riferiscono a quel tempo, sono stupende per la grandezza e per la sontuosità, e piene di difetti e di vizi. Se l'architettura si sostenne un poco più delle altre arti si fu, perchè determinate una volta le sue regole e le sue misure, non si aveva che seguirne ciecamente la pratica senza bisogno di talento. Oltre a ciò il bisogno di fabbricare case e chiese è continuo, e i buoni monumenti esistono per essere imitati. Ma quando l'Italia fu abbandonata al furore de' Visigoti, si desolò di quanto Costantino vi avea lasciato, e una ruina generale coprì i monumenti dell'orgogliosa Roma. Non si fecero più fabbriche, che co' detrimenti preziosi raccolti da ogni parte dall' ignoranza e dall' avarizia. Un obblio vergognoso delle proporzioni, delle forme, delle convenienze, e del destino di que' frammenti, cagionò la confusione di tutti i membri dell' architettura, e ne snaturò l' essenza. Si ammassarono colonne, e se ne fecero pilastri, su' quali si stesero cornicioni rovesciati all' azzardo. Su colonne si voltarono archi per mancanza d' architravi. D' abuso in abuso l'architettura cessò d' essere un' arte d' imitazione: non v' era più rimedio; cadde in un vero caos. Da questa sovverzione totale nacque in gran parte quel che si chiama gusto gotico, frutto d' un conflitto di gusti opposti. In mezzo a tanta ignoranza, che per secoli oscurò le più belle contrade d' Europa, scappavano talvolta alcuni raggi dell' antico gusto. L' amore del grande, e delle vaste imprese non vi si estinse affatto. Vi si veggono come in un deserto segnali di tratto in tratto su alti monti, ma ben lontani, che guidavan l' osservatore per conoscere l' andamento dell' architettura. La chiesa di santa Sofia fabbricata da Giustiniano nel secolo VI fu il capo d' opera del basso impero, e si può dir la sola. Nel secolo X e XI sorse la chiesa di san Marco in Venezia sotto la direzione di artisti greci, e diede i primi barlumi del giorno, che avea a nascere. Monumento ideato con grandezza, con buone proporzioni, e colla rimembranza dell' antica magnificenza. Questa architettura è chiamata greca moderna, e differisce dall' antica per le proporzioni pesanti, e per il vizio degli or-

nati, e de' suoi profili. Gli edifizi di questo genere sono male illuminati, e così è san Marco, e santa Sofia. Gli stessi semi di buon gusto cominciarono a sbucciare in altre città d' Italia. Il più rimarchevole monumento del secolo XI fu il duomo di Pisa architettato dal Boschetto da Dulichio greco, e dalla Grecia furono tratti i marmi, e gli altri artisti che l'adornarono. Nel secolo XIII Lapo Fiorentino eresse la chiesa della Porziuncola in Assisi. Fucio anche fiorentino fece in Napoli il castello dell' Ovo. Niccola da Pisa costruì in Padova la chiesa del santo patrono, e in Firenze la Trinità. Arnolfo di Lupo diede a Firenze i disegni per le chiese di santa Croce, e di santa Maria del Fiore. Per tutta Italia si andavano alzando edifizi, che davano scintille di gusto. Queste scintille erano più rare e più deboli in Francia: dove nel secolo XV si eresse il Louvre, e in Inghilterra, dove si costruì il palazzo di Windsor, la cattedrale di Winchester e qualche altro edificio in Oxford; ma altrove era buio. Vi si facevano bensì fabbriche grandi, ma impicciolite dalla confusione degli ornati puerili: tale fu la cattedrale di Strasburgo architettata da Irwin de Steinbach, capo d' opera del gotico leggiero. In Italia l'architettura camminava a gran passi al suo ristabilimento. Finalmente si risovvennero dei monumenti antichi, e il Brunelleschi comparì. Egli fu il primo, che scorse le ruine della vera Roma con la scala, e col compasso alla mano; conobbe e distinse gli ordini, unì la storia alla pratica, stabilì buone leggi, le applicò giustamente alle sue opere, e scavò l' architettura antica dal sepolcro, dove la barbarie l' avea da tanto tempo seppellita. Egli fece spiccare il suo ingegno nella cupola di santa Maria del Fiore, e in altri edifizi. Gli allievi usciti dalla sua scuola diffusero il gusto per tutta Italia. Gl' italiani, i principi, e specialmente i Medici protessero e promossero le arti e gli artisti. Leon Battista Alberti si eresse legislatore d' architettura: fu un nuovo Vitruvio; quindi una folla d'architetti insigni. Bramante, Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, il Sangallo, il Peruzzi, il Giocondo, il Sanmicheli, il Sansovino, il Serlio, il Vignola, il Palladio, lo Scamozzi, il Fontana. L' architettura finta, per decorazione esterna o interna, ha da essere dipendente dall' architettura reale; questo è chiaro. Frattanto alcuni pittori decoratori hanno stabilito un assioma contrario, cioè che ogni licenza sia permessa nell' architettura finta. Quindi i deliri del Pozzi; e corrotta l' architettura finta, si è infettata anche l' architettura reale.

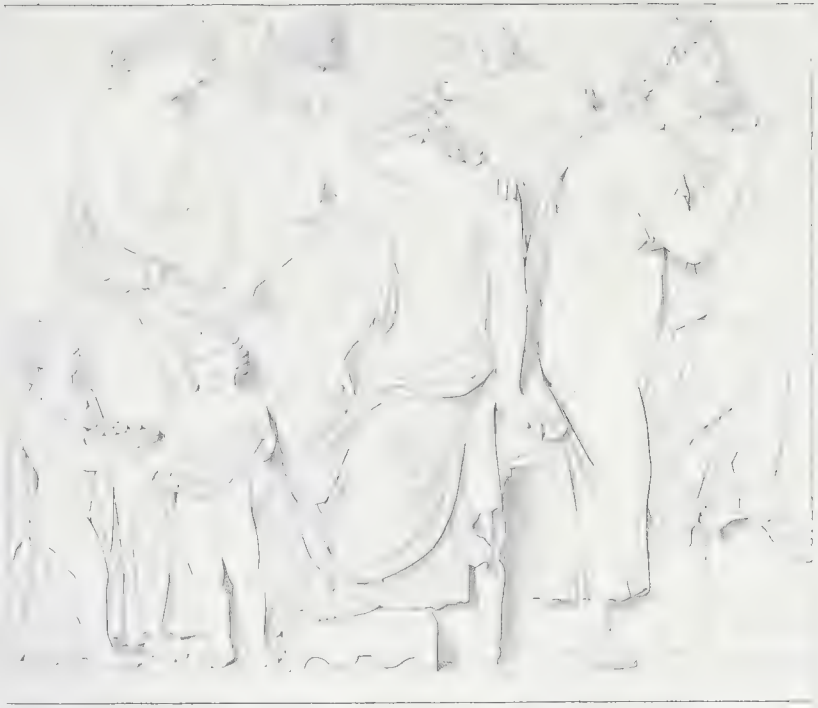
Quanto è stato da me detto sull' architettura conviene applicarlo all' ampio locale in gran parte percorso, e da percorrersi. Ed in fatti qual locale può mai paragonarsi a quello del Vaticano, esaminato nell' assieme delle parti, ma non nel dettaglio di esso? Da Bramante all' ultimo degli architetti, che si è distinto non ha guari allo spirar del secolo XVIII, siccome Simonetti, Camporesi, Stern, tutti vi hanno avuto gran parte. E togliendo il tempio intitolato agli Apostoli, gran parte degli accessori del pontificio palazzo, non che il palazzo stesso, si rinverranno non ostante

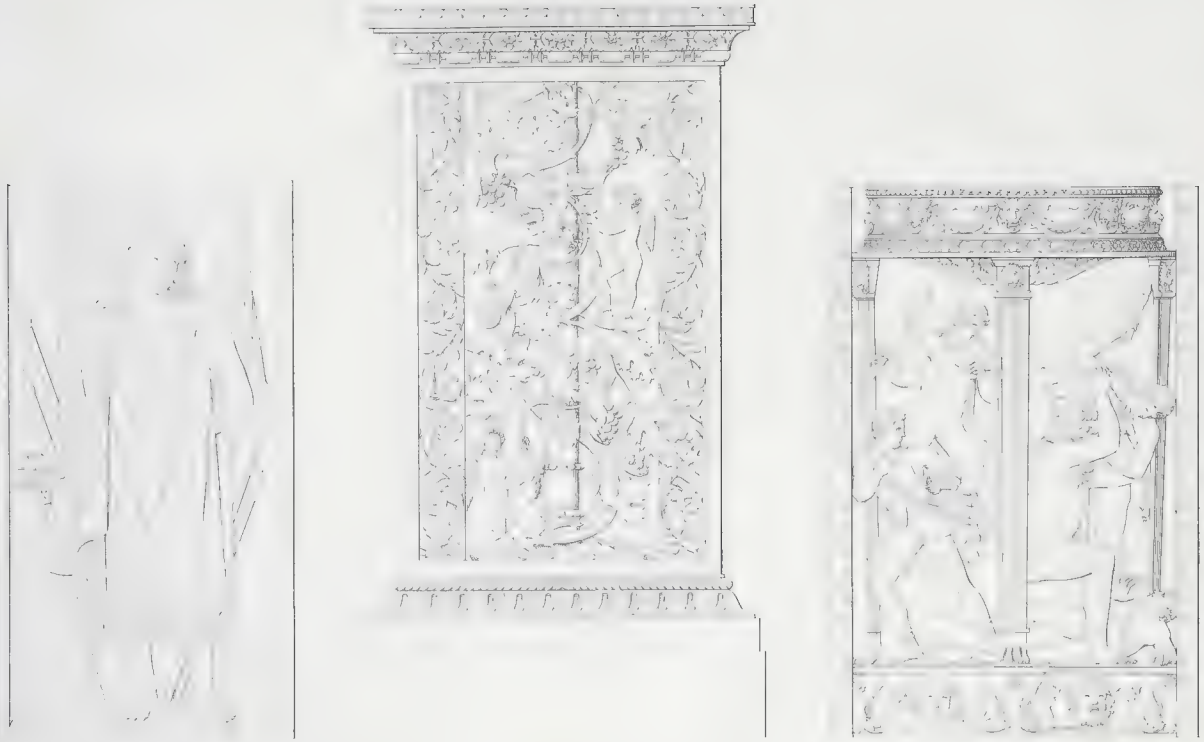
delle moderne sostruzioni, che con quelle degli antichi tempi garreggiano; e fra queste fa di mestieri annoverare la Galleria delle Statue, il Gabinetto delle Maschere, la Sala delle Muse, quella Rotonda, quella a Croce Greca, non che l'edifizio del Braccio Nuovo. Le prime opere innalzate dal genio dell'immortale Pio VI, l'ultima dalla munificenza del settimo Pio. Ma fra quelle del primo dei sullodati Pontefici v'ha annoverata la superbissima scala, che al Museo da luogo; a tanta mole va eziandio congiunta la Sala della Biga, che mi dispongo a descrivere.

SALA
DELLA
BIGA

Questa bella Camera di forma rotonda è parimenti ornata con quattro nicchie, fra otto colonne scanalate di marmo bianco (1). Le suddette corintie colonne pog-

(1) Degli oggetti esistenti sul vestibolo alto della scala ne terrò discorso per nota, non facendo i suddetti oggetti alcuna separata corporzione; e pel primo vengo a dire, che la magnifica scala di cui promisi nell'antecedente volume di ricordare alcune parti, è essa a tre branchi, uno dei quali, ch'è il principale, conduce al piano della Sala a Croce Greca, gli altri due laterali portano alla Galleria dei Candelabri Tavola I. È altresì a sapersi, che dal suddetto pianerottolo, si va a destra nel Giardino della Pigna, di cui in altro incontro tenni proposito, ad a sinistra in quello così detto Boscareccio. Vi si perviene venendo ancora dalla parte di dietro della basilica Vaticana, ed entrasi nel portico sotto la picciola rotonda, che vado a descrivere, ornato pure di statue nelle nicchie. Nel cortile incontro, detto delle corazze, a destra vedeasi in terra l'obelisco egizio con geroglifici, cavato al tempo di Urbano VIII in tre pezzi nel circo di Aureliano, fuori le mura fra l'anfiteatro Castrense e porta san Giovanni, e da donna Cornelia Barberini regalato a Clemente XIV; Pio VII l'innalzò al Pincio. Accanto vi sono dei massi di bel granito rosso, cavati l'anno 1804 dalle Terme Neroniane, ov'è il cortiletto del palazzo del Governo. Entrando a sinistra nel giardino, presentavasi non ha guari il piedistallo in marmo della colonna di granito rosso, eretta da M. Aurelio Antonino e Lucio Vero al loro padre Antonino Pio, ove ora è l'orto della casa della Missione a Monte Citatorio, e di là estratti l'uno e l'altra nel 1704. Il suddetto piedestallo del giardino Boscareccio è stato trasportato in quello della Pigna, collocato nel mezzo, ed ora si va restaurando; dicesi, che a una qualche colonna potrà servire di base. Il piedestallo è alto palmi undici, largo per ogni verso dodici: da una parte aveva la iscrizione in lettere di bronzo dorato: nell'altra opposta è scolpita a bassorilievo l'apoteosi d'Antonino e Faustina di lui consorte, portati in cielo da un genio alato; ai due lati evvi in alto rilievo una pompa funebre a piedi e a cavallo intorno al rogo de' defonti. La colonna, secondo la misura greca d'allora, era grossa di diametro nel maggior corpo palmi otto e mezzo, di circonferenza ventisei e due terzi, alta sessantasette e tre quarti. Il giardino è detto Boscareccio, perchè oltre i viali di agrumi, alberi di frutti, parterre, ortaglia, vi è un bosco di lecci, querce, olmi, cipressi ec, nell'alto. Al fondo di questo verso san Pietro è da osservarsi a mezza altezza la gran botte dell'acqua Paola, già Trajana, disegno di Carlo Maderno, con molto grazioso grottesco, la quale in quantità di quasi settecento once, dopo una strepitosa mostra, in proporzione forma nel basso altra fonte addosso al muro della zecca, alla quale poi serve; e quindi l'acqua tutta riunita in due condotti va a fare più grandiosa comparsa nelle due fontane sulla piazza Vaticana, e in quelle del gran cortile di Belvedere. Sotto al bosco Paolo IV con ben intesa architettura di Pirro Ligorio incominciò un casino, già ideato da Giulio II, compito poi dal successore Pio IV nel 1561, da cui prende il nome. Il Ligorio studiò di erigerlo su qualche modello antico: l'ornò di colonne di granito con varie logge: di pitture da Federico Zucchari, da Federico





giano sopra di un podio, e sopra il cornicione sostengono una cupola, ornata da cassettoni con rosoni; l'architettura è del Camporesi (1). La costruzione marmorea è ricca d'intagli, e per gli ornamenti non la cede alle antiche. Questa trae il suo nome da una Biga di marmo posta nel mezzo, la quale ha di antico la sedia, già nel coro della chiesa di san Marco. Dei cavalli uno è antico restaurato, l'altro è moderno. Le corse di carro a due cavalli furono introdotte nei giuochi Olimpici nella novantesimaterza olimpiade: ma l'esistenza della biga è più antica; perciocchè Omero rappresenta i suoi eroi, che combattono su questa specie di carri. Plinio ne attribuisce l'invenzione ai Frigj, ed Isidoro a Cirastene di Sicione, il quale fu il primo ad aggiogare due cavalli insieme; e la biga fu il primo esempio di due cavalli attaccati ad un carro, che comparì ne' giuochi del circo; successivamente si videro le trighe e le quadrighe. La prima era riservata da principio al trasporto delle statue degli Dei: l'uso se ne estese poi ai vincitori ne' giuochi greci, e sotto gl' imperatori romani furono assegnate a' grandi uomini, siccome una specie di trionfo: questi monumenti s'innalzavano nelle pubbliche piazze; i conduttori chiamavansi bigarj. Si mostra ancora in Roma un busto di marmo di uno di questi bigarj chiamato Floro. Si può vedere la forma delle bighe nelle monete degli antichi. Erano consacrate alla Luna, sia perchè essa esercita una specie di riva-

Barocci, Santi Titi, Leonardo Cungi e Durante del Nero; di grotteschi da Giovanni del Corso schiavone, e di qualche antica scultura. Pare, che il casino sia fabbricato in mezzo all' acqua, a motivo di una gran vasca di figura ovale in prospetto, che lo circonda, sì dalla parte anteriore, che dalle due laterali, in cui cadono copiosissime acque a guisa di due torrenti, da riunirsi poi alle soddette. Giulio II portò su questo colle fino al Belvedere una vena d'acqua eccellente di cinque in sei once, dal luogo detto sant'Antonino, circa due miglia lontano, con un condotto sotterraneo quasi sempre a settanta piedi, colli suoi pozzi a luogo a luogo, che per errore e confusione con altr'acqua al tempo d' Innocenzo X, il quale ne condusse porzione al cortile delle logge di Raffaele, fu chiamata di san Damaso. Il suddetto locale construtto dal Ligorio, non che quasi tutto il giardino, è stato ristaurato per ordine del regnante Pontefice Gregorio XVI; e così si è veduto ritornare a vita un locale, che abbandonato al tempo, non avrebbe lasciata forse memoria di se. Ma riprendendo l'intrapreso cammino dirò, che la principale scala del Museo, oltre condurre alla Sala a Croce Greca, alla Galleria dei Candelabri, porta al ripiano superiore. L'architetto Simonetti v' impiegò venti colonne ed altrettanti pilastri di bel granito rosso, oltre il marmo bianco, che forma i gradini e la balaustra guarnita di metallo, anzi li stessi balaustri sono di metallo. L' ultimo ripiano della scala è decorato di otto colonne di breccia corallina. Evvi un grand' arco o finestra, decorata di due superbe colonne di porfido verde, e di un rarissimo vaso di granito dello stesso colore. Di là su si scorge la sottoposta Sala a Croce Greca a la gran Rotonda, ed in punto di veduta è uno de' più magnifici del Museo. Ai lati in alto vedesi un bassorilievo numero 1882, rappresentante due geni, che sostengono un ritratto: sotto al marmo suddetto, ed in opposita nicchia, vi giace una donna seduta fra due leoni; esprime Cibele. Dall' opposto lato altro bassorilievo esiste nelle pareti, composto di cinque figure, un erme, due putti, e donna esprimente il più intenso dolore Tavola II, ed il numero d'ordine si è il 1283. Inferiormente vedesi altro bassorilievo con persona stante ricoperto di pelle, avendone una dietro le spalle, e può credersi Giasone, che portossi alla conquista del vello d'oro; ma più de' prefati oggetti interessa in alto rilievo un tripode, con Ercole che uccide i figli di Ippocoonte. Porta il numero 958, ch' io unito al bassorilievo 128 lo riporto con la Tavola III. Ivi trovasi l' ingresso dell' appartamento detto del porporato Zelada, perchè da esso risarcito e disposto, viene ora destinato al cardinale bibliotecario. In esso conservansi le forme plastiche delle famose statue trovate nell' isola d' Igina, e che restaurate dal comendatore Torwaldsen, fanno ora uno dei principali ornamenti del museo di Monaco in Baviera. Vi si vedono ancora alcuni graziosi musaici a colori trovati presso santa Sabina sull'Avventino.

(1) All' uscire della sala parlerò del Camporesi.

lità col Sole, sia, come crede Isidoro, perchè essa è visibile di giorno e di notte: di qui è che uno degli animali attaccati al suo carro è nero, e l'altro bianco. Molta somiglianza hanno le bighe ai carri, per cui vennero eziandio nominate carrette. I principali carri degli antichi, che si osservono nei monumenti, sono i carri armati di falci, quelli per la corsa, i carri trionfali e quelli coperti; i primi servivano al solo uso della guerra. Per quanto se ne può giudicare dagli antichi monumenti, questi carri avevano due sole ruote grandi, e quelli a' quali erano adattate le falci, si armava pure il timone di acutissime punte, e la parte inferiore del carro era guernita di pezzi di ferro taglienti, per impedire che altri vi montassero. I carri per la corsa erano una specie di conchiglia posta sopra due ruote, più alta davanti che di dietro, con un timone cortissimo, al quale si attaccavano quattro cavalli di fronte. L'uso di quattro cavalli posti in questa guisa fu prima trovato da Erittonio quarto re di Atene, perchè prima non se ne ponevano che due; il che meritò a quel principe di esser posto nel cielo, dopo la sua morte. I carri trionfali avevano una forma tonda; il trionfatore se ne stava ritto e conduceva lui medesimo i cavalli. Siffatti carri servivano anche ad altre cerimonie: vi si portavano le immagini degli Dei nei giorni delle supplicazioni o pubbliche preghiere: vi si ponevano le statue di quelli de' quali si faceva l'apoteosi, e servivono eziandio per le famiglie illustri, che assistevano alla festa. I consoli che entravano in carica erano similmente condotti in questi carri tirati da due cavalli. Ciò nondimeno la storia osserva, che Camillo entrò trionfante in tal modo in Roma, pompa che divenne ordinaria in appresso, ma che per quella volta offese alcuni spiriti repubblicani. Sotto i consoli i carri erano dorati: sotto gl' imperatori furono d'avorio o anche d'oro; e si bagnavano di sangue per dar loro una certa aria marziale. I carri coperti, distinti dagli altri con una specie di cupola centinata, servivano pei pontefici romani, e verisimilmente per le donne. Ma per trattare del carro impiegato nelle corse mi fa d'uopo ripetere, che i carri in genere venivan tirati talune volte da due cavalli (*bijugae*), talune altre da quattro (*quadrigae*), erano accompagnati nel loro corso da cavalieri a cavallo, e correvano sette volte d' intorno alla spina:

Seu septem spatiis Circo meruere coronam.
Ovid., in Halieuticon. v. 68.

Tu conamine duplicatus ipso
Stringis quadrijugis et arte summa
In gyrum bene septimum reservas.
Sidonius in Narbone

Jean Fontaine dir. et inv.

Chi mi legge potrà ancora consultare Properzio, lib. II. Elegia XXIV, v. 25, Isidoro lib. XVIII, e Cassiodoro nella citata epistola. Circa al guidar cavalli leggesi, che Nerone guidasse *decemjugae* in Olimpia, ma ciò era una non comune stravaganza (Svet. in Neron. cap. XXIV). Nelle quadrighe i primi due cavalli (conduttori) chiamavansi *funales*, gli altri due *jugales*, come rilevasi dalle note di Argoli in Grevio, tom. IX. pag. 195. Ed avendo io parlato de' cavalieri a cavallo, ciò vedesi nel musaico di Lione, e nel bassorilievo di Fuligno. Questi erano gli (*equi desultorii* o *singulares*), che seguivano la pompa: essi andavano i primi ad annunziare la corsa, e, forse a far piazza nell' arena. (Vedi Cassiodoro lib. III: Variar. ep. 51: Svetonio in Jul. Caes. cap. XXXIX, e di più Isidoro, al lib. XVIII cap. XXXVIII e XXXIX). Ma io trovar non posso alcuna distinzione fra gli (*equi desultores*, ed *equi singulares*). Noi supponemmo che una metà dell' alba linea indicasse il principio, e l' altra metà il termine della corsa; e se è così, l' ultima metà era sinonimo dell' antico termine Calx, e della consecutiva appellazione di Creta; e Seneca a tal proposito (Epist. CVIII. pag. 637, edit. Lips. Antwerp 1652) dice: *Quoniam sumus ab ipsa calce ejus interpellatione* (*ait Cicero*) *revocati: hanc quam nunc in Circo cretam vocamus, calcem antiqui dicebant.* E Plinio (His. Nat. lib. XXXV, cap. XVII) riporta. *Est et vilissima* (*creta*) *qua Circum praeducere ad victoriae notam* * * * *instituerunt majores.* Quindi la bellezza della metafora in (*Cicero de Senectute*): *Et si quis deus mihi largiatur ut ex hac aetate repuerascam et in cunis vagiam, valde recusem; nec vero velim, quasi decurso spatio, ad carceres a calce revocari.* E da chi legge si potrà paragonare l' altro passo *De Amicitia* cap. CI. Tralasciando altre notizie sui carri e sulle corse, dirò che essa biga tirata da due cavalli è nel centro della sala, o picciola rotonda, ch' io di prospetto produco nella Tavola IV. Consiste questa in una sala rotonda retta, siccome dissi, da colonne corintie scanalate, che poggiano sopra d' un podio, e sopra il cornicione sostengono una cupola, ornata da cassettoni con rosoni. L' architetto fu Giuseppe Camporesi: la costruzione marmorea è ricca d' intagli, e per gli ornamenti non cede alle antiche. Pio VI fecela appositamente costruire per collocarvi la biga, dalla quale la sala tiene il nome. Di antico non ha che la sedia, già nel coro della chiesa di san Marco, ed uno dei cavalli; l' altro è moderno. Il ristauro delle diverse parti frantumate o mancanti, è buono, e per verità è un bel gruppo a vedersi; lo esibisco con la Tavola V. Le prime due statue di eccellente lavoro, ma delle minori, sono Perseo e Bacco Tavola VI. Di Bacco fu detto molto, e quantunque abbia altrove parlato di Perseo e là appunto ove vedesi sculto dal Fidia italico, non ostante produco la spiegazione della favola di Perseo, che ci vien data dal più volte sullodato Rabaud di Saint-Etienne. Vi sono pochi eroi tanto celebri, quanto il valoroso Perseo, e poche

storie tanto provate, quanto quella di questo prode cavalliero. L'antica sua genealogia risale in retta linea sino ad Inaco, fiume dell'Argolide, che fu padre della rinomata giovenca Io o Iside, dalla quale Perseo in retta linea discendeva. Ma la sua origine già renduta illustre dagli amori di Giove con Io, sua avola in in nono grado, acquista un nuovo lustro, in quanto che Giove non isdegnò, circa dugento cinquant' anni dopo, di ricercare i lavori della bella Danae, a cui della vita fu il mio eroe debitore. La giovenca Io avea avuto per proprio fratello il fiume Foroneo, ebbe essa per figlio Epafo, il quale edificò la città di Menfi in Egitto. Egli è ben vero, che le distanze sono alquanto considerabili, e che sembra dover esser questa città molto più antica, ma queste contraddizioni non debbono punto arrestarci (1). Il buon Inaco, che dicesi aver tratto i Greci dalla vita errante, ebbe sì brillanti successi da poter vedere il proprio nipote edificare la capitale dell' Egitto e regnare anche nell'Africa. Il resto dell'origine di Perseo corrisponde a questo bel principio, e siccome gli storici sanno positivamente in quale epoca viveva Io, egli è evidente che hanno potuto calcolare in qual tempo viveva il valoroso Perseo, che ne era evidentemente disceso. Per parlar seriamente, le origini di Perseo sono favolose sino alla fine. Egli è figliuolo di Giove, come tant' altri eroi del planisfero; la sua storia è pur essa nel planisfero; e siccome egli occupa ciò non ostante il suo posto nella greca cronologia, nella serie dei principi d'Argo, così ho io scelto questo grande esempio per dimostrare che quella storia non ha giammai avuto luogo se non nel cielo, ove si può tuttavia ravvisare. Presso la regione sublime del polo, gli antichi collocarono un re ed una regina, la loro figlia ed il loro genero; quel genero è stato chiamato il *cavaliero*, ossia Perseo in orientale, a motivo del Pegaso, cavallo che gli sta dappresso. Cefeo, vale a dire il mentovato re, era figliuolo di Giove: aveva il viso nero e diceasi, aver egli regnato in Etiopia. Cassiopea sua sposa, assisa al suo fianco sopra un trono dorato, ha le braccia stese in croce; e gli antichi astronomi osservano che le stelle di questa costellazione, che sono in picciolo numero erano disposte a forma di *tau*, ossia di croce egizia. Quando fu disegnata una figura su quell' asterismo, le furono poste le *braccia in croce*, ed è questa l'unica cagione di siffatta singolarità. Cassiopea tiene in mano una palma, lo che pure annuncia una principessa africana o fenicia, ed evvi luogo di credere, ch'ella avesse eziandio nero il sembiante. Il traduttore d' Arato dice, che quando la luna è nel suo pieno, Cassiopea ha il viso orribile, *horrida vultu:* era il colore del fulminato volto di Semel, che altra cosa non è fuorchè la medesima costellazione (2). Final-

(1) Secondo Diodoro di Sicilia Menfi fu edificata da Ucoreo, ottavo discendente d'Osimondo: secondo altri fu fabbricata da Menete o Manes, primo re di Egitto; a dire il vero Epafo si maritò con Libia, che diede il suo nome alla Libia, di modo che del fondatore di Menfi non si sa nulla.

(2) Nonn. Dionys. lib. 8 in fine.

mente Cassiopea, girando col polo, immerge il capo nel mare. Ove si brami sapere per qual motivo soffra essa un tale supplizio, si potrà apprenderlo da Igino, il quale dice aver essa osato vantarsi d'essere più bella delle Nereidi (1). *Ella discende nell'acqua, col capo innanzi a guisa di uno smergo*, dice Arato, *ma non potevano forse sopraggiungerle dei grandi mali, per aver osato paragonarsi a Dori e a Panope* (2)? Perpendicolarmente al disotto di Cassiopea, sta la sua figlia Andromeda, colle braccia stese e fisse alle rupi, cui ella è incatenata. Nell' antico planisferio si dipingeano quegli scogli, e noi gli abbiamo conservati nel nostro. Un enorme pesce, il cui squammoso corpo piegasi in tortuosi giri sta per divorarla:

Intentatis morsum, similis jamjamque tenenti.

L'amplo suo corpo gravita sui flutti (3). Questa orribile Gorgone porta il terrore nel petto della bella Andromeda: *Fugiendaque Gorgonis ora.* Il pesce boreale di cui qui trattasi occupa quasi quindici gradi nel cielo, e conseguentemente potea avere la lunghezza di quindici o venti piedi. Egli era dipinto a spalancate zanne: egli è portato nelle onde agitate appiè dello scoglio australe, cui è attaccata Andromeda, ei sta per afferrarla alla metà del corpo; pensai di non ommettere del tutto queste minute circostanze. Finalmente, presso queste costellazioni, evvi quella di un eroe che ha trenta piedi di altezza: ei porta in capo un elmo con le ali di Mercurio, ed ha i talari ai piedi, nè si vede il suo volto, perchè è rivolto altrove: nella destra sua mano ei tiene un brando ignudo, e secondo alcuni antichi, una falce o una corta scimitarra; dalla sinistra porta un orrido teschio irto di serpenti, ch' ei volge verso lo scoglio di Andromeda, e che ha diffatti la virtù di pietrificare tutti coloro che lo mirano. Questo eroe è Perseo; divenne egli amante della bella principessa, e coll' ajuto di Pegaso liberossi nell'aria. Ei combatte la terribile Gorgona, le tronca con una mano il capo, e coll' altra l'afferra; domanda Andromeda in isposa, ed essa gli è accordata. A dir vero questa storia è scritta con brillanti caratteri nel cielo, e non sembra gran fatto probabile, che tali cose sieno avvenute sulla terra (4). Nulladimeno, siccome non bisogna lasciar dubbi, io esaminerò in un momento se questi tre fatti sieno veramente reali. Intanto niuno può negare, che se si volesse fare un' astronomica storia di questa famiglia, converrebbe farla siccome ella è; copiando le pitture per

(1) Cael. Astr. Poet. lib. 2.

(2) Non è difficile di ricordarsi che Calisto, ossia l'Orsa Maggiore non aveva voluto bagnarsi colle Ninfe, poichè essa giammai non tuffasi nel mare: ecco un' altra donna, che non pone se non se il capo nell'acqua; e ne sono pur cagione le Ninfe. Siccome non vi sono mai state Nereidi con le quali le vergini abbiano potuto avere simili dispute, questa storiella non è certamente giammai avvenuta, nè si può negare che essa non sia astronomica. Nello studio della Mitologia di frequente s' incontrano dei personaggi, i quali volendoli adattare alla storia, nulla si rinviene di certo, o di plausibile.

(3) Manil. Astr. I.

(4) Dizion. Stor. Mitolog. di tutti i Popoli del Mondo.

metterle in quadri, si avrebbe un'aerea istoria. Aggiungo, che allor quando Perseo, ebbe troncato il capo di Medusa (una delle Gorgoni), ne uscirono due costellazioni, cioè l'aquila e il cavallo Pegaso. L'aquila in Esiodo è chiamata Crisaore, e questo personaggio straniero, nato da una testa di pesce tagliata, ha posto alla tortura tutti gl'interpreti. Ecco ciò che dice Esiodo: *Crisaore fu così chiamato perchè portava nelle fide sue mani una spada d'oro: egli si è sottratto a volo dalla terra sua madre, ed è giunto fra gl'immortali; egli abita il palazzo di Giove, e porta il tuono e la folgore di lui.* Si può forse non conoscere in questo luogo l'*Armiger* di Virgilio, che porta le armi di Giove, che si è involato dalla terra, che abita il cielo, l'olimpo, costantemente chiamato il palazzo di Giove e degli Dei? Crisaore è dunque l'aquila, costellazione, vicina a Pegaso suo fratello, alato com'essa, e che egli è pure volato in cielo. Questa storia è dunque in tutte le sue parti astronomica. Restami da esaminare se prima d'essere stata posta in cielo, essa non era forse già arrivata sulla terra. Ma non si può dire che i Greci posteriori a Perseo abbiano posto la storia di lui negli astri, per la ragione che la sfera era dipinta e descritta tal quale trovasi, molto prima dell'epoca in cui pongono Perseo. La sfera è egizia o orientale; i Greci l'hanno ricevuta, e niente vi hanno posto del proprio. Per terminare la spiegazione di questa favola è ancor necessaria un'altra osservazione. Tutte le costellazioni hanno diversi nomi: alcune cangiando di paese, hanno cangiato anche di figura; finalmente quella di alcune può portare diversi nomi, secondo la somiglianza che ella ha con differenti oggetti. L'aquila porta delle armi d'oro, ed è appellata *Armiger*: ecco ciò che non si può negare. Ma quest'aquila è di Giove, di quel *Jupiter aliter tectus*, di cui parla Manilio. Egli è dunque armato della folgore:

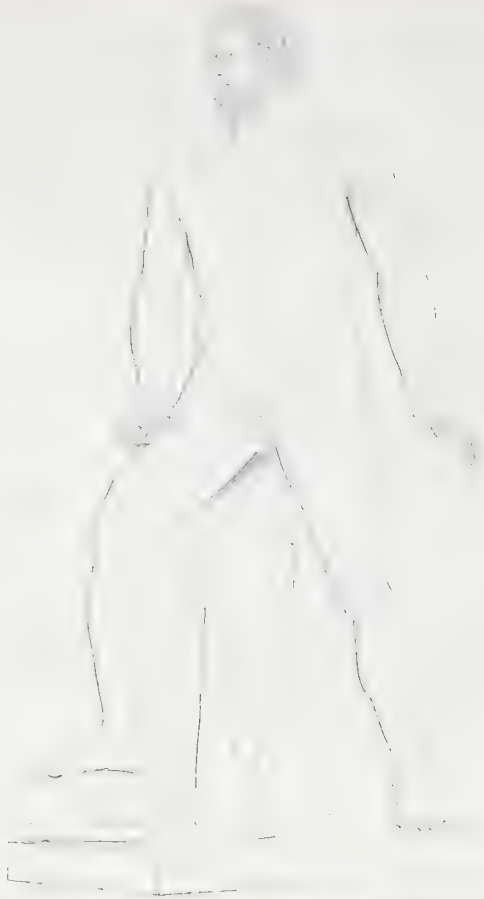
Fulmina missa refert, et coelo militat ales.

Ma ciò ch'essa porta è anche un dardo. È desso il dardo che lanciato da Ercole, uccide Periclimene trasformato in Aquila; egli è quel dardo istesso che libera Prometeo da un avoltojo, o da un'aquila dilaniato. Finalmente sono esse armi d'oro, cioè una spada d'oro; questo nuovo senso viene dalla parola *aor*, che significa folgore, ed anche una spada in lingua orientale; *erus* vuol dir giallo, risplendente. Lasciando del tutto Rabaud, e tornando al mio simulacro numero 1286, egli è al certo Perseo, che impugna un'elsa, avente nella parte destra del capo un'ala; e quella figura che va unita alla sunnominata Tavola è Bacco, bellissima statua, la quale ha il capo guernito di pampini, sostenendo colla destra un grappolo d'uva, e con la sinistra una tazza numero 1290.

Mercè la Tavola VII produco Sardanapalo numero 140, ed un sacerdote velato in atto di sacrifiare. Sardanapalo statua diademata, con gran barba, e col no-

me inciso nel manto, credesi, che malgrado questa antica iscrizione rappresenti piuttosto un Bacco barbato; rinvennesi nel 1741 a Monte Porzio. Sardanapalo fu il quarantesimo ad ultimo re d'Assira, celebre pel suo lusso, e pel suo amore ai piaceri. Esso non aveva alcuna inclinazione virile, passava la maggior parte del suo tempo in compagnia degli eunuchi e delle concubine, e mostravasi spesse volte in mezzo alla sua corte vestito, siccome una donna. Tante mollezze mossero a sdegno i suoi officiali. Belest e Arsace cospirarono contro di lui, e radunarono numerose forze per balzarlo dal trono. Allo strepito di questi preparativi ostili, Sardanapalo sortì dal suo sopore, si mise alla testa di un'armata, e disfece tre volte i ribelli in ordinata battaglia; ma essendo stato vinto, si chiuse in Ninive, dove sostenne un assedio di due anni. Vedendosi chiusa ogni strada alla salvezza, mise fuoco al palazzo, ed ivi si abbruciò cogli eunuchi, colle concubine, co' tesori. I cospiratori divisero fra loro il regno d'Assiria; Sardanapalo fu dopo morte deificato. Eusebio fa succedere questo avvenimento l'anno 820, e Giustino, con maggiore probabilità, l'anno 740 prima di Gesù Cristo. La tunica strascinante e inviluppata in un ampio drappo, sul cui orlo anteriore è inciso il nome: il diadema regale che cinge la sua testa: la barba lunga e inanellata, ed i capelli lunghi anch'essi ed arricciati, indussero Winckelmann (Monumenti antichi inediti, numero 164), a crederlo anzichè un Bacco barbato, uno de'Sardanapali re d'Assiria. La statua verile velata in atto di sagrificare è un sacerdote, già in Venezia presso i Giustiniani, cioè un ministro della divinità, un depositario della religione, e di tutte le cose sacre; tutti i popoli del mondo, antichi e moderni ebbero sacerdoti. Non parlerò nè degli Egizi, nè de' Greci sacerdoti, ma bensì de' Romani, i quali non formavano un ordine distinto di cittadini. Indifferentemente fra questi sceglievasi chi dovea amministrare le cose civili, e chi le religiose. I sacerdoti degli Dei, anche quelli di un ordine inferiore, ordinariamente venivano scelti fra i cittadini più distinti per virtù e per dignità, e qualche volta accordavasi tale onore ai giovani d'illustre famiglia, quando avevano vestita la toga verile. L'instituzione de' sacerdoti ebbe in Roma principio col culto degli Dei, e Romolo scelse due persone da ciascuna curia, cui onorò del sacerdozio. Numa, che accrebbe il numero degli Dei, moltiplicò pur anche quello de' suoi ministri: *Et institutis qui sacra curarent sacerdotibus.* Da principio le funzioni sacerdotali non furono confidate che ai patrizi; ma i tribuni del popolo fecero tanto colle loro brighe e co' loro clamori, che finalmente i plebei divisero co' nobili quasi tutti gli offizi sacerdotali. Da principio i sacerdoti furono eletti dal collegio a cui erano addetti; e coll'andare del tempo, il tribuno Licinio Crassino imprese di trasportare questo diritto al popolo, ma inutilmente, la qual cosa fu dappoi con facilità eseguita da Domizio Enobarbo. Il popolo ebbe dunque il diritto di eleggere, e i collegi non conoscevano che quello di accettare il candidato nei loro corpi. Silla, divenuto signore assoluto, ristabilì le

cose nel primo stato, e spogliò il popolo del privilegio che aveva usurpato. Questo cambiamento non durò lungo tempo; il tribuno Azio Labieno fece rivivere la legge Domizia, cui Marco Antonio nuovamente annullò; e finalmente gl'imperatori impadronironsi del diritto, che il popolo e i pontefici si erano reciprocamente disputato. Difatti il senato, al dire di Dione, fra gli altri privilegi, che fu obbligato di rendere a Cesare, questo pure gli cedette. *Ut sacerdotes quotcumque veellet, neglecto etiam antiquitus rerepto numero, constitueret: quod quidem ab eo receptum, deinceps in infinitum excrevit.* I sacerdoti godevano di molti privilegi, quali erano, di non poter essere spogliati delle loro dignità: d'essere esenti dalla milizia, e da ogni altro dovere a cui erano obbligati i cittadini. Il sacerdozio, sotto gl'imperatori cristiani, non fu intieramente abolito che a' tempi di Teodosio, il quale scacciò da Roma i sacerdoti d'ogni sesso, come lo apprende Zosimo: *Expellebantur utriusque sexus sacerdotes, et fana destituta sacrificiis omnibus jacebant.* È d'uopo distinguere i sacerdoti romani in due classi. Gli uni non erano addetti ad alcuna divinità particolare; ma offerivano sacrifizi a tutti gli Dei. Tali erano i pontefici, gli auguri, i quindecemviri, che si chiamavano *sacris faciundis:* gli aruspici, quelli che si chiamavano *fratres arvales:* i curioni, i settemviri, chiamati *epulones;* i feciali ed altri a cui davasi il nome di *sodales titienses,* e il re de' sacrifizi, *rex sacrificulus.* Gli altri attendevano al culto d'una particolare divinità, tali erano i flamini, i salii: quelli che venivano chiamati *luperci, pinarii, potirii,* per Ercole; altri chiamati *galli* per la dea Cibele; e finalmente le Vestali ec. I sacerdoti avevano de'ministri per servirli, di cui darò una succinta enumerazione. Quelli e quelle che si chiamavano *camilli* e *camillae*, erano giovinetti e donzelle libere, che servivano nelle cerimonie religiose. Romolo ne era stato l'istitutore, e i sacerdoti che non avevano figli, erano obbligati di prenderne dalle famiglie patrizie. I ragazzi dovevano servire sino alla pubertà, e le fanciulle finchè si maritassero. Quelli e quelle che si chiamavano *flaminii* e *flaminiae,* servivano il flamine di Giove, e dovevano aver padre e madre. Anche i quindecemviri avevano dei ministri, che loro servivano da'segretari. I ministri, chiamati *aeditui* o *aeditumi,* erano quelli che avevano cura di mantenere i templi in buono stato, ciò che chiamavano *sacra tecta servare.* Anche i suonatori di flauto erano in uso fra i Romani, nei sacrifizi, nei giuochi, nei funerali; e negli idi di giugno correvano le strade mascherati. Nei sacrificii eranvi eziandio dei suonatori di tromba, i quali purificavano i loro istromenti, due volte l'anno, e il giorno di questa ceremonia chiamavasi *tubilustria.* I ministri che si chiamavano *popae* e *victimarii,* erano incaricati di legare le vittime. Si coronavano d'alloro, e seminudi conducevano le vittime all'altare, apprestavano i coltelli, l'acqua e le cose necessarie pe' sacrifizi, colpivano le vittime, e le sgozzavano. Eranvene alcuni altri che chiamavansi *fictores,* perchè rappresentavano le vittime con del pane e della



cera, e questi simulati sacrifizii si riguardavano come veri. Eranvi inoltre i ministri del flamine di Giove, che chiamavansi *praeclamitores*, i littori, le vestali, gli scribi dei pontefici e dei quindecemviri, gli ajutanti degli aruspici, i *pullari*, ossia quelli che avevano cura de' polli, e finalmente gli araldi, che chiamavansi *Kalatores*. Anche i Romani hanno avuto le loro sacerdotesse. Le iscrizioni raccolte dal Muratori ce ne offrono mille esempi. Vi si legge: *Adlecta ab ordine sacerdotum in collegium ab Herculanio . . . Sacerdos maxima Veneris caelestis . . . Sacerdotissa Dianae . . . Sacerdotum foeminarum prima etc. . . .*

In luogo di diffondermi sulle sacerdotesse, passo a tener proposito di Alcibiade numero 1391, che insieme ad Apollo numero 1298 produco a bulino con la Tavola VIII. Da alcuni la nuda statua di Alcibiade, il quale posa il piede sopra di un elmo, è creduto un combattente, ma siccome i più la caratterizzano per Alcibiade, così seguirò anch' io l'opinion loro. Eliano assicuraci, ch' era bellissimo di aspetto e amabilissimo (1): ebbe molta barba, che gli fasciava tutto il mento, siccome vedesi nella mia statua, e bell' uomo venne appellato da Platone (2); e Valerio Massimo dice, che era dotato *forma praestantissima* (3). Ma sopra tutti è da vedersi Plutarco, che così lo descrive: *Della bellezza d' Alcibiade è per avventura superfluo di parlare, sè non se forse, che da ragazzo, da giovine, e da uomo fatto, in ogni età, e tempo del corpo fiorendo, desiderabile e piacevole apparve* (4). Gli Ateniesi avevano il suo ritratto dipinto da Polignoto (5), e i Romani la sua statua nel comizio e nella curia d' Ottavia in figura di Cupido, stante la sua bellezza (6). Fulvio Orsini riporta un Erma col nome, ma senza testa (7), e il Fabro una gioja, che era del medesimo Orsini, simile al mio marmo (8). Nella sala delle Muse sotto il numero 1079 vi è un Erma di Alcibiade; ne tracciai la vita. Il Campidoglio similmente possiede un Erma, e nell' indicazione antiquaria di quel Museo è al numero sette. Il precitato Fabro cita parimente una corniola, che possedeva il cardinal Bembo, la quale confrontava con quella del sullodato Orsini, una statua di Socrate che abbraccia Alcibiade, ed era presso Angelo Coloccio vescovo di Nocera, famoso letterato de' suoi tempi, della quale faceva menzione Andrea Fulvio celebre antiquario, e coetaneo del Fabro; la quale statua di molto somigliava alle dette corniole. Fu anche scolpito da Nicerete (9); ciò l' attesta Plinio, e che fosse osservata la somiglianza nell' effigiarlo si ha da Arnobio (10). Essendo dunque tanto comune l' effigiare questo celebratissimo Ateniese, era per conseguenza nota la sua immagine, laonde non è se non verisimi-

(1) Elian. Var. Istor. libr. 12 cap. 14.
(2) Plat. nel princip. del Protag.
(3) Val. Max. lib. 6. cap. 9.
(4) Plutarc. Vit. Alcib. in princip.
(5) Paus. in Attic. pag. 32.
(6) Plin. lib. 34 cap. 6, e lib. 36 cap. 5. 2. 8.
(7) Ful. Ors. part. 2.
(8) Fabr. n. 4. Imag. III. Vir.
(9) Plin. lib. 34. cap. 8.
(10) *Quis est enim, qui ignoret, Athenienses illos Hermas Alcibiadis ad corporis similitudinem fabricatos?* Arnob. lib. 6.

le, che ella sia pervenuta sino a' nostri tempi. Non voglio omettere, che il padre Monfauçon dice d' aver veduto in Campidoglio la testa di Alcibiade, e molte altre col nome: *In conclavibus capita marmorea Socratis, Platonis, Alcibiadis, Hieronis, Saphus, Ariadnae, singula nominibus inscripta sui* (1), delle quali mancavano quelle di Socrate, d'Arianna, d'Alcibiade, poichè l' Erme da me indicato vi fu posto da Clemente XII. Innumerabili fra gli antichi devevano essere le statue di Apollo, poichè egli era riputato il Dio de' vaticini e degli oracoli, di cui gli uomini sono vaghi all'eccesso per essere invogliati oltremodo di sapere il futuro. Il mio Apollo è nudo, con la lira, e di ottimo stile. Egli era anche il Dio della medicina, stimata tanto, quanto è stimata la sanità. Era il nume tutelare della poesia e della musica, che dilettano cotanto le persone più rozze ed incolte. Sulle sue prerogative Plutarco in tal modo si espresse: *Inoltre questo Dio è amante de' certami, o sia de' tanto celebri giuochi della Grecia, e altresì del farci vincere nel contrasto del suonar meglio la cetra, di chi canta meglio, e del gettar la palla, e come dicono alcuni anche del pugilato, o giuoco della pugna, e ajuta gli uomini, che a queste prove si espongono, come attesta Omero* (2), al che di suo aggiunge Plutarco, che anche fa vincere i saettatori, e dar nel segno. Tutti questi attributi lo rendevano oggetto di universale venerazione, quindi è, che non debbe recare stupore, se anche dopo aver fatto tutte le altre antichità un disperato ed immenso naufragio, tuttavia ancora si trovino tante sue statue, poichè elle non gli erano solamente erette nei templi, e ne' luoghi sacri, ma come si ha da Svetonio (3), eziandio nelle librerie, nelle strade, e nelle piazze. Oltrechè, al dire di Cicerone (4), non uno, ma quattro erano gli Apolli; di poi il solo Pausania ci dà notizia di sopra a quaranta diversi cognomi di tal nume, sicchè chi a questo, e chi a quello erigendo delle statue, si venivano così a moltiplicare senza modo. Come gli antichi costumassero di rappresentarlo, molto più volentieri l' udranno i lettori dagli elegantissimi versi di Tibullo (5), che dalle mie rozze parole:

Hic juvenis casta redimitur tempora lauro ec.
Non illo quicquam formosius ulla priorum
Ætas, humanum nec videt illud opus.
Intonsi crines longa cervice fluebant,
Stillabat Tyrio myrrhae rore coma.
Candor erat, qualem praefert Latonia Luna,

(1) Diar. Ital. cap. 13. pag. 171.

(2) Plutarc, Simpos. lib. 8. cap. 8. quaest. 4. Molti autori concordono ad enumerare gli attributi propri della intonsa Deità: annoverarli tutti, ed accompagnarli con quel dottrinale che gli antichi scrittori han creduto di produrre parlando di Apollo, sarebbe un aggravar troppo la mente di chi legge queste mie tenui illustrazioni.

(3) Svet. in Tiber. cap. 74. num. 1.

(4) Cic. De nat. Deor. lib. 3.

(5) Tibull. lib. 3. Pleg. 4. ver. 23.

Et color in niveo corpore purpureus ec.
Ima videbatur talis illudere palla,
Namque haec in nitido corpore vestis erat.
Artis opus rarae fulgens testudine, et auro
Pendebat laeva garrula parte lyra.

Massimo Tirio lo descrive, qual lo aveva dipinto il celebre Fidia, cioè *Adolescentulum, qui e clamyde nudum latus ostendit cum arcu et sagittis, pedibusque paululum correntis in modum deductis* (1), secondo la versione latina di Davisio, ma il testo greco potevasi acconciamente tradurre: *Giovanetto nudato della clamide, arciero, che puntava i piedi, come se corresse.* Era la giovanezza propria di questo Dio, anche secondo Fornuto, che ci dice (2): Βόπαιδος δ' ἡλικίαν ὁ Απόλλων ἔχει. Pure presso gl' Ieropolitani era fatto al dir di Macrobio: *Facie prolixa, in acutum barba figurata est, eminente super caput calatho. Simulacrum thorace munitum est. Dextera erectam tenet hastam superstante Victoriae vulgo signo: sinistra floris porrigit speciem: summisque ab humeris gorgoneum velamentum redimitum anguibus tegit scapulas* (3). Non è però, che in antico non fosse formato, siccome gli altri simulacri, più rozzamente. *Anche la statua di Apollo era fatta di forma quadra come gli ermi,* dice Pausania (4). Varie statue di questo Dio furono famose presso i Greci: fu espresso più volte con le Grazie in una mano, e con le saette in un'altra, al riferir di Macrobio (5): *Ideo Apollonis simulacra manu dextra Gratias gestant, arcum cum sagittis in sinistra.* Pausania narra, che unicamente presso i Tebani era un Apollo canuto (6). Nella Laconia nel tempio d' Ilaria (7), e di Febe figliuole del medesimo Apollo, era di esso una statua, alla quale si poneva addosso ogni anno una tunica, ossia camicia nuova, tessuta da certe donne destinate a questo lavorio. In Epidauro per lo contrario si venerava un Apollo di legno tutto nudo (8), e uno pure in Egira molto antico, anch'esso nudo, d'una altezza maggiore del naturale (9). In un tempio dell'Acaja un'altra sua statua avea solamente calzati i piedi, uno de' quali posava sul cranio di un bue (10). Veggano gli eruditi, se dall'essere questa statua calzata possa avere origine quella costumanza, che si legge nel Pseudolo Apollo di Varrone (11): *Quod in ejus Dei templo calceati introeunt, nam in oppido, quae est aedes Apollinis, et qui ibi ad Herculis introeat, nemo se excalcietur.* Quanto al cranio di bue, che aveva sotto i piedi, può questo forse alludere all'essersi Apollo

(1) Mass. Tir. Dissert. 26. pag. 270.
(2) Fornut. cap. 32.
(3) Macrob. Saturn. lib. 1. cap. 17.
(4) Pausan. lib. 8. cap. 32. pag. 666.
(5) Macrob. Saturn. lib. 1. cap. 17.
(6) Pausan. lib. 9. cap. 12. pag. 733.
(7) Lo stesso lib. 3. cap. 16. pag. 247.
(8) Lo stesso lib. 2. cap. 30. pag. 180.
(9) Lo stesso libro 7. cap. 26. pag. 592.
(10) Lo stesso lib. 7. cap. 20. pag. 574. Non evvi autore che più diffusamente parli delle cose di Grecia quanto il più volte sullodato Pausania; per cui di necessità è d'uopo produrre la sua dottrina.
(11) Varr. Presso Nonnio in Excalceatur.

dilettato degli armenti, come abbiamo da Alceo nell'inno in lode di Mercurio (1), dove parla de' buoi da questo Dio rapiti ad Apollo, al che allude Orazio, ed altri molti (2). Una statua del medesimo Apollo era in Arcadia, che il rappresentava cantante, e sonante la cetra. Di essa cetra fu creduto l'inventore, dicendo Pausania (3): *Si dice tra' Greci, che Mercurio la lira, e la cetra inventasse Apollo;* ed essere usanza di così esprimerlo il testifica anche Arnobio con le seguenti parole: *Cum plectro et fidibus Delius citharistae gestus servans cantatur, et naenias histrionis* (4). Nell'Attica un suo simulacro aveva una fascia, o fosse il diadema, che gli cingeva la chioma (5). In un tempio della Focide era espresso in atto di prendere una cerva (6), e finalmente nell'antro Termisonio era una statua, che ispirava nei corpi di chi se le mostrava per venerarla, una mirabile attività, al che allude forse sant'Agostino, dove dice: *Nec enim altus Apollo est, qui in speluncis, in montibus, in nemoribus nidore thuris, pecudumque calamitate concitatus implet insanos* (7). Gli Abei il fecero effigiare in piedi (8), e i Megalopolitani a sedere sopra un soglio reale (9), come narra Pausania (10). Questo Apollo era alto dodici piedi appunto, e quello di Delfo, che appellavasi Sitalca, era alto trentacinque cubiti (11). Ne' monumenti dell'antichità, che sono sopravvivuti alla strage fattane dal tempo, talora incontrasi vestito, e talora ignudo, come in parte si raccoglie da quanto ho detto di sopra. Nel museo Vaticano esiste un altro Apollo di più squisito lavoro, e di cui tenni discorso, allorchè parlai de' quattro Gabinetti; egli è il così detto Apollo di Belvedere. Gli antiquari più addottrinati hanno su quel marmo posto a cimento l'ingegno, e dato alla posterità un corpo di dottrina, che gran lume diffonde sulle antiche cose. Dovendo tra poco ritornare di nuovo a parlar di Apollo, tralascio di più inoltrarmi nella enumerazione de' simulacri, de' monumenti, de' templi eretti all'intonsa deità, e passo a far parola di due Discobuli, che produco con la Tavola IX.

Uno di essi è in piedi numero 1301, e l'altro è in atto di lanciare la ruzzola numero 1307. Discobulo non altro significa, che atleta, il quale lanciava il disco ne' giuochi della Grecia, derivato dalla radice *Ballein*, gettare. Il disco propriamente detto non era che una specie di piastrella pesante, rotonda, piatta (12): di tre o quattro pollici di grossezza (13): fatta di pietra, di ferro o di rame (14); è chiamata qualche volta σέλος (15). Il suo nome sembra, siccome dissi, derivato da ἀπὸ τοῦ δισκεῖν per δίσκειν, lanciare (16), perchè si lanciava in aria (17).

(1) Alceo presso Pausan. lib. 7. cap. 20. pag. 574.
(2) Oraz. lib. 1. Od. 10. — Omer. Inno di Merc. ver. 18.
(3) Pausan. lib. 5. cap. 14. pag. 413.
(4) Arnob. lib. 1. cap. 8. pag. 20.
(5) Pausan. lib. 1. cap. 8. pag. 20.
(6) Lo stesso lib. 10. cap. 13. pag. 829.
(7) S. Agost. De Ordine lib. 1. cap. 4. n. 10.
(8) Pausan. lib. 10. cap. 35. pag. 888.
(9) Lo stesso lib. 8. cap. 30. pag. 662.
(10) Beg. Tes. Brand. Tom. 2. pag. 736.
(11) Pausan. lib. 10. cap. 15. pag. 835.
(12) Stat. Theb. 6. 648 e 656. — Ovid. Met. 10, 184.
(13) Stat. ibid. v. 658 e 700. — Luciano de Gymnas.
(14) Eustach. ad Odyss. θ v. 186.
(15) Hom. Il. ψ v. 826.
(16) Eust. Il β, 281. id. ad Odyss. Ϛ, 20.
(17) Ovid. Met. 10. 178. — Stat. Theb. 6, 681. — Hor. Sat. 2, 2, v. 13.

Il disco lanciavasi con l'ajuto di una correggia, καλωδιον (1) traforata nel mezzo (2). Per far del rumore (3), vibravasi alzando il braccio a livello del petto, e rimenandolo al di dietro con un movimento circolare (4). L'esercitarsi al disco dicevasi δίσκοις γυμνάζεσθαι (5), e Δισκοβόλος chiamavasi chiunque in simil maniera disputava il premio; e chi lanciava il disco più lontano, era il vincitore (6). Di un tanto salutevole esercizio attribuivasi l'invenzione a' Lacedemoni (7). Quantunque nel descrivere il Discobolo del Braccio Nuovo abbia prodotto alcune notizie sul disco e su' Discoboli, ora riallacciandone alcune, le produrrò innanzi ai due superbi Discoboli esistenti nella camera della Biga. E senza ritornare sulla incerta indicata origine, mi contento con Pausania di attribuire l'invenzione del disco a Perseo, figlio di Danae, e apprenderà così chi mi legge, la sfortuna che ebbe quel giovine eroe di uccidere involontariamente con un fatale colpo del suo disco il proprio avolo Acrisio, e le conseguenze di tale avvenimento. A malgrado di questi disastri l'esercizio del disco non mancò di essere in voga in secoli meno rimoti; e se debbe credersi ad Omero, i soldati di Achille si divertivano a questo giuoco sulla riva del mare quando in ozio tenevali il risentimento di quell'eroe contro il re d'Argo e di Micene. Nei funerali di Patroclo descritti nel libro XIII dell'Iliade vedesi un premio proposto per tale esercizio, e il premio consiste nel medesimo disco, che quattro concorrenti lanciano uno dopo l'altro. Ulisse nell'Odissea, trova questa specie di giuoco alla corte di Alcinoo, re dei Traci, come uno dei ginnici combattimenti, collo spettacolo dei quali volle quel re divertire il suo ospite, a cui lo stesso Ulisse non isdegnò di prender parte per mostrare a que' cortigiani la sua superiorità in tale esercizio. Pindaro celebrando le vittorie riportate nei giuochi pubblici da Castore e Talao, non tace la loro destrezza in lanciare un disco, ed attesta così, che quest' esercizio era uno di quelli pe' quali distribuivansi premi nelle feste della Grecia. Siccome di già dissi, in due maniere i Discoboli gettavano il disco in aria: talvolta perpendicolarmente per provare la loro forza, e questo era il preludio del certame; per lo più orizzontalmente colla mira di giungere al segno propostosi; ma in qualunque maniera lo lanciassero, lo tenevano in modo che l'orlo inferiore fosse compreso nella mano e sostenuto da quattro dita curvate innanzi, mentre che la sua superficie posteriore era appoggiata contro il pollice, la palma della mano e l'estremità del braccio. Quando avevano a lanciarlo pigliavano la positura più acconcia per agevolare l'impulso, avanzando, cioè un piede, sul quale curvavano tutto il corpo. Dimenando in seguito il braccio caricato dal

(1) Eustach. ad Odyss. θ', v. 186.

(2) Id. ibid.

(3) Hom. Odyss. θ, v. 190. — Stat. Theb. 6 v. 703. — Cic. de Orat. 2, 5.

(4) Propert. 3, 12, 10. — Stat. ibid. v. 707. — Philostr. Icon. 1 24.

(5) Lucian. Dialog. — Aelian. Var. hist. 1. 24. — Philostr. Icon. 1. 24. — Homer. Odyss. θ, v. 118.

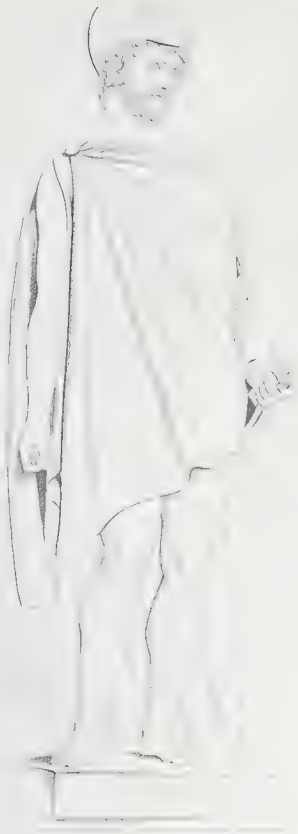
(6) Lucian. de Gymnas. — Hom. Il ψ' v. 841. — Stat. Theb. 6, 716.

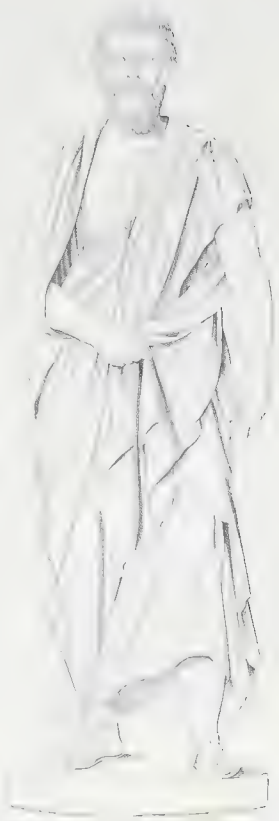
(7) Lucian. ibid. — Martial. 14. 164.

disco, gli facevano fare diversi giri quasi orizzontalmente per lanciarlo con più forza, indi lo spingevano con la mano, col braccio, e per così dire con tutto il corpo; e il disco lanciato si avvicinava all'estremità della carriera descrivendo una linea più o meno curva, secondo la direzione che aveva ricevuta partendo dalla mano del Discobolo. Properzio dipinge questo movimento del disco in aria quando nell' Elegia XII del libro III dice:

Missile nunc disci pondus in orbe rotat.

Che molta destrezza si richiedesse nel lanciarlo è cosa da non dubitarne, poichè si metteano in ridicolo quelli, che male vi riuscivano, e che talvolta per la loro imperizia ferivano gli spettatori. Pindaro ci ha conservato il nome del primo atleta, che ne' giuochi Olimpici meritò il premio del disco, e fu questi Linceo. In seguito quando gli esercizi atletici furono ristabiliti in Grecia nella XVIII Olimpiade, non si coronarono più che gli atleti, i quali riunivano i talenti necessari per segnalarsi in cinque specie di esercizi, che i Greci chiamavano il pentathle, cioè la lotta, la corsa, il salto, l'esercizio del disco e quello del giavellotto. Si prescrivevano ai Discoboli alcune regole, alle quali dovevano assoggettarsi per guadagnare il premio, in seguito lo riportava colui, che gettava il suo disco oltre a quello dei suoi rivali. Riguardavasi un colpo di disco lanciato da mano robusta, come una certa misura, e nella stessa maniera che fra noi è riguardato un colpo di fucile. Sappiamo ancora da Stazio e da Omero, che ogni colpo di disco veniva segnato esattamente con una picca, o una freccia, o qualche cosa di equivalente, ciò che prova che un solo disco non serviva per tutti i concorrenti; e fu Minerva medesima, che in figura d'uomo rese questo servizio ad Ulisse. Stazio poi ci fornisce un' altra circostanza singolare che non rilevasi altrove, ed è che un atleta a cui il disco fuggiva di mano nel momento che stava per lanciarlo, usciva fuori dell'arena, e non potea più concorrere al premio. È questione se i Discoboli fossero nudi siccome gli altri atleti, e sembra che sì, dove si abbia riguardo alla maniera con cui spiegasi Omero nell'Odissea, poichè dicendo egli, che Ulisse senza deporre la sua veste saltò nello stadio, prese un disco dei più pesanti, lo spinse più lungi che non avevano fatto i suoi antagonisti; e facendo spiccare con questa circostaaza la forza e la destrezza del suo eroe, dà a divedere che gli altri fossero nudi. Di più l'esercizio del disco non avendo luogo nei giuochi pubblici, che come parte del pentalhle, in cui gli atleti combattevano nudi, è da presumersi che per lanciare il disco rimanessero nel medesimo stato, come il più acconcio d'ogni altro; finalmente ungendosi come gli altri atleti per accrescere la forza e la pieghevolezza a' loro muscoli, da cui dipendeva la vittoria, tale unzione non avrebbero fatta, se avessero conservato i loro vestimenti. Ovidio, che certamente non ignorava le circostanze





essenziali dei ginnici combattimenti, descrivendo il modo con cui Apollo e Giacinto si preparano all'esercizio del disco, li fa spogliare ambedue ed ungersi d'olio:

Corpora vesta levant, et succo pinguis olivi
Splendescunt, laetique ineunt certamina disci.

Fabro, che pende al contrario parere, e pensa che i Discoboli fossero sempre vestiti di tuniche, o almeno per civiltà coperti di una specie di calzoni o di grembiale, porta per prova della sua opinione i Discoboli rappresentati in una medaglia dell' imperatore Marco Aurelio, coniata nella città di Apollonia, e prodotta da Mercuriale nel suo trattato dell' arte ginnastica; ma questa medaglia è molto sospetta, poichè non si trova in alcuna delle raccolte che conosciamo, e quando ancora esistesse non può essa distruggere, nè la verosimiglianza, nè le circostanze formali riferite in favore de' Discoboli nudi, e tutto al più proverebbe che in alcune occasioni particolari, in certi tempi e in certi luoghi si è derogato al costume generale. Dall' esercizio del disco diversi vantaggi si proponevano gli antichi; e il principale si era di rendere il soldato laborioso e robusto. Prova ne sia, come ho di sopra detto, che Achille irritato contro Agamennone e diviso dall' armata dei Greci, esercitava i suoi Mirmidoni al disco sulla spiaggia del mare, affinchè non impigrissero nell'ozio così fatale agli uomini avvezzi alla guerra. Animati dalla gloria, dall' onore e dalla ricompensa essi fortificavano i loro corpi nel mentre, che si sollazzavano, e formidabili si rendevano ai loro nemici; e un braccio avvezzato insensibilmente e per gradi a maneggiare, e a lanciare un peso sì grande qual era il disco, non incontrava nella battaglia nulla, che potesse resistere ai suoi colpi. La statua di bronzo di Mirone, denominata il Discobolo è stata celebrata dagli antichi scrittori. Vedevasi a Roma nel palazzo Massimi una statua di marmo trovata nella villa Palombara sul monte Esquilino, che fu riputata una copia del Discobolo di Mirone, e fu provata esser tale per mezzo di una corniola antica del Bisres, scozzese, pubblicata dal Visconti alla fine del primo tomo del Museo Pio Clementino. Vi si vede una figura di lavoro etrusco, rassomigliante perfettamente alla statua del palazzo Massimi, e avente un gran disco nella mano diritta. Nella collezione delle pietre incise di Stosch si trovano molti Discoboli, il che non dee recar meraviglia, perocchè è noto che ad essi venivano in Grecia alzate delle statue, ed una ne eressero gli Ateniesi in onore di Aristonico di Cariste. Il mio Discobolo che lancia il disco, è proveniente da quello in bronzo di Mirone, ma con testa moderna voltata all' opposto, per guardare la via da precorrere; esso fu ritrovato nella villa Adriana in Tivoli.

La Tavola X contiene un guerriero Greco comunemente detto Focione, ed un filosofo Greco con volume nella sinistra, di molto somigliante al ritratto di

Apollonio Tianeo, che hassi ne' Cotroni; altri lo dicono Sesto di Cheronea maestro di Marco Aurelio. Per dir tutto parlerò in primo luogo di Focione, il quale fu celebre Ateniese, e possedette tutte le virtù dell'uomo e del cittadino. Egli fu allevato alla scuola di Platone e di Senocrate. All'istante in cui prese parte nel governo della repubblica, si distinse colla sua prudenza, colla moderazione, co' suoi talenti per la guerra, e col suo zelo pel pubblico bene. Sovente si oppose, e con successo, alle mire qualche volta inconsiderate di Demostene. Allor quando vide, che gli Ateniesi erano determinati a muover guerra a Filippo, disse loro, che prima di prendere le armi era d'uopo esaminare se potevano riportare la vittoria. Sino a tanto ch' egli presiedette agli affari, inclinò alla pace, senza però perdere giammai di vista la gloria dello stato, nè i progetti dei popoli, che mostravansi gelosi dell' ateniese prosperità. Costrinse Filippo a rinunciare alla conquista dell' isola di Eubea. Ebbe quarantacinque volte la carica di governare, senza averla giammai con brighe acquistata; e nelle diverse spedizioni da lui fatte alla testa delle armate, visse ognora colla modestia di un semplice particolare. Quando era alla guida delle truppe camminava egli a piedi ignudi e senza manto, a meno che il freddo non fosse eccessivo. Un uomo il quale contentavasi di così poco, doveva essere incorruttibile. Filippo, ed Alessandro suo figlio, tentarono co' doni di guadagnarlo, ma Focione, abbenchè poverissimo, rigettò le loro offerte, dicendo, che non bastavagli comparire un uomo dabbene, ma che voleva esserlo veracemente. Impedì ad Alessandro di far grerra a' Greci, e lo consigliò a volgere le sue armi contro i Persiani. Essendosi Alessandro rammentato un tale consiglio in mezzo alle sue conquiste, volle ringraziarlo col dono di cento talenti, ma Focione tutto ricusò. L'eroe lo tentò per la seconda volta, facendogli presentare il nome di quattro città dell'Asia, lasciandogli la scelta di quella, che più gli fosse piaciuta e con tutte le sue rendite. Focione di nuovo non volle accettare, ma per non affettare disprezzo verso quel principe, lo pregò di rendere la libertà a quattro prigionieri detenuti nella fortezza di Sardi, e senza dimora vide compiuta la sua domanda. Egli non fu meno restio alle offerte di Antipatro, successore del Macedone eroe. Siccome ostinavasi nel ricusarle, gli fu dagli amici suoi rappresentato, che se non voleva accettar doni per sè, doveva almeno riceverli pe' suoi figli. *I miei figli*, rispose egli, *ne avranno sempre abbastanza, se pure mi somiglieranno. Se vogliono essere dissoluti, non voglio lasciar loro di che alimentare i loro stravizi.* Focione era uomo troppo austero per potere a lungo piacere ad un popolo debole, e cotanto leggiero come l'Ateniese. Dopo la presa di Pirea, gl'ingrati suoi concittadini lo accusarono di tradimento, e lo spogliarono del grado di generale. L'illustre oppresso rifuggissi presso Polispercone, il quale rimandollo in Atene per esservi giudicato. A unanime voce fu condannato alla morte. Allorchè fu tradotto in carcere, vi andò col sembiante medesimo col quale mostravasi allor quando ritor-

nava vincitore dalla battaglia. Essendoglisi presentato uno de'suoi più intimi amici, dicendogli col pianto: *O mio caro Focione, quale indegno trattamento per un uomo qual siete voi! — Io ci era preparato*, replicò egli, *questa è la sorte di cui hanno partecipato i più illustri cittadini di Atene.* I suoi nemici intorno a lui raccolti, lo coprirono d' insulti e di villanie. Uno fra tutti, il più insolente giunse a sputargli in viso. Focione altro non fece che volgersi al magistrato, e dirgli: *Non potresti tu impedire che quest' uomo commettesse tratti sì indegni?* Essendo richiesto da uno de' suoi amici, se avea nulla da far partecipare a suo figlio: *Sì*, diss' egli, *ch' ei si sovvenga dell' ingiustizia degli Ateniesi.* Dopo queste parole prese placidamente la cicuta, e, come Socrate, spirò vittima di una sanguinosa, inusitata e gelosa cabala. Morì verso l' anno 318 prima dell' Era volgare, e gli fu conteso l' ultimo ufficio della sepoltura. Una matrona più illuminata degl' ingiusti suoi concittadini, raccolse segretamente que' preziosi avanzi, e li seppellì sotto il suo focolare con questa iscrizione: *Caro e sacro focolare, io deposito nel tuo seno le reliquie d'un uomo dabbene, tu le conserva e custodisci fedelmente, onde renderle un giorno alla tomba de' suoi antenati, allorchè Atene diverrà più saggia.* Dicesi che Focione, tanto nella fortuna come nell' avversità, fu sempre lo stesso, e che non fu visto giammai a ridere, nè a piangere. Era dotato di una eloquenza soave, robusta, viva, concisa, e con poche parole facea molto bene comprendere le cose. Demostene, al quale fu sovente opposto, diceva di lui: *Egli è la scure de' miei ragionamenti.* All' età di ottant' anni sopportava egli tutte le fatiche della guerra, come un giovane guerriero. Gli Ateniesi aprirono finalmente gli occhi sul merito del grand' uomo, cui avevano dato morte; gli innalzarono una statua e condannarono al supplizio il suo accusatore. La suddetta statua, secondo l' opinione del celebre Visconti, rappresenta Focione: per lo stile della scultura è eguale a quella dell' insigne statua di Demostene di lui contemporaneo; per la fisonomia non solamente seria, ma austera, senz' esser truce; per la figura dell' elmo; per la barba alquanto mozza, che portavano gli Ateniesi del secolo in cui viveva il grand' uomo; e per l' idea di povertà, che l' artefice ha voluto esprimere, non solo nella gravezza e nella ruvidezza, ma ben anche nell' angustia e nella meschinità della semplice clamide, onde la figura è coperta; la qual clamide è caratteristica della virtuosa e volontaria povertà, in cui visse quell' ammirabile cittadino. *Non posso lasciare senza i dovuti elogi, dice Visconti, l' arte mirabile dello scultore, che ha saputo in un così povero abbigliamento dar tanta dignità alla sua figura; non poteasi più esprimere la miseria, che in quel grossolano paludamento non si è fatto; ma la fisonomia è quella di un eroe, e la composta attitudine è d' un uomo tranquillo, sicuro, non di un meschino, disprezzato ed avvilito. Si vede nella situazione dell'eroe non solo quella costanza nel suo proposito, che suol fare il carattere degli uomini onesti, ma ancora quella*

contentezza di sè medesimo, che è il frutto e insieme il palladio della virtù. Più particolar merito dell'arte è il piegare del panneggiamento, che con poche e larghe pieghe, come convengono a un drappo ordinario, dà conto meravigliosamente dell'ignudo, al tempo stesso che quasi ingannando lo spettatore, gli fa desiderare che si scopra la statua, come a Zeusi nella pittura di Parrasio. Le gambe che sono moderne, son lavoro dello scultore Pacetti, e che per la nudità de' piedi ha seguito Plutarco nella vita di quell'insigne generale. Finalmente nel volto, dove è ritrattata la più vera idea di un animo forte, si vede quella superiorità d'animo, che non fece mai piegar Focione, nè al riso, nè al pianto; sendo mai sempre stato imperturbabile all' odio popolare, e alla morte.

Non dispiacerà al lettore conoscere quanto Michaud ha detto su d'Apollonio di Tiane nell' articolo da esso esibito ai compilatori della Biografia Universale. Altra volta io parlai del filosofo pitagorico, ma ora che sono per abbandonare per sempre i monumenti che riguardano la statuaria, per quindi scendere a trattare di quelli, che spettano di tutto diritto alla Pittura, dirò insiememente al Bellori, che i busti del Tianese esistenti in Campidoglio, ch'ei descrisse ed illustrò, essere Apollonio nato ne' primi anni dell' Era cristiana in Tiane, città di Cappodocia. Suo padre nominato pure Apollonio e ricco cittadino, l' inviò a Tarso in età di quattordici anni, per studiare, sotto il fenicio Eutidemo, la grammatica e la rettorica. Mal soddisfatto del lusso e dell' indolenza de' cittadini, ottenne dal suo padre la permissione di ritirarsi col suo precettore in Egae, città poco discosta da Tarso; egli vi conobbe le diverse dottrine de' filosofi. Ebbe a maestro Eusseno, nativo di Eraclea nel Ponto, e pitagorico, uomo non molto disposto a praticare le austerità della sua setta. Apollonio di cui lo spirito era più elevato, sentì un irresistibile impulso a divenire discepolo di Pitagora, secondo le strette regole della sua istituzione. Eravi in Egae un tempio consecrato ad Esculapio, famoso pe' miracoli, che il Dio della salute vi operava in favore de' malati. Apollonio ivi si stabilì, e si astenne, a norma delle istituzioni di Pitagora, da ogni cibo animale, e non visse che di frutta e di erbe, nè bevve mai stilla di vino; e non vestì che panni lini, evitando di valersi d' ogni vestimento formato di sostanze animali. Camminava a piedi nudi, e lasciava crescere i capelli. I sacerdoti del tempio trovarono in lui talenti e disposizioni, che meritavano d' essere coltivate nella loro scuola. Eglino l'iniziarono ne' misteri loro. Si spargeva altresì, che Esculapio stesso si rallegrava d' avere Apollonio per testimonio delle sue cure; non veggiamo però che nulla abbia egli allora tentato di miracoloso. Altro non fece che valersi dell' intervento degli Dei, per dar forza maggiore alle morali lezioni. Disse ad un giovane Assiro malato d'intemperanza, che gli Dei accordavano sempre la sanità a coloro, i quali volevano riceverla, e raccomandandogli l'astinenza, lo guarì. Quando morì suo padre, Apollonio andò a Tiane per seppellirlo, non serbò per sè che picciola parte dell'eredità,

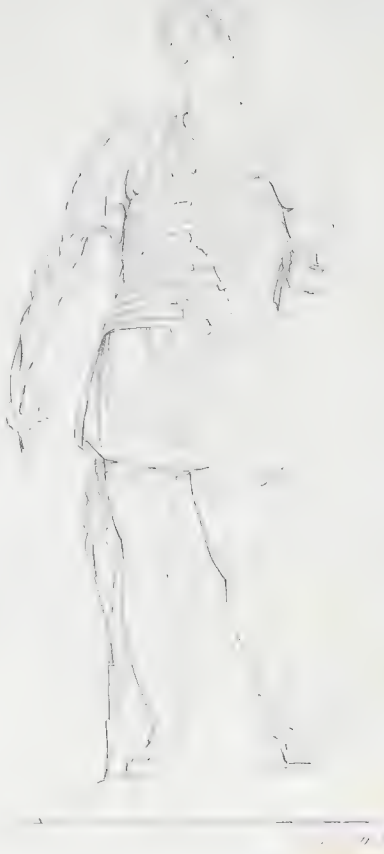
e ritornò ad Egae, ove formò una scuola di filosofia; ma ond' essere onninamente pitagorico, si assoggettò a cinque anni di silenzio. Durante questo noviziato, visitò molte città della Panfilia e della Cilicia, senza pronunciare una sola parola. Nella città d'Aspenda alcune parole scritte sopra tavolette, gli bastarono per calmare una sedizione occasionata dalla carezza de' grani. Allorchè fu compiuto il tempo del silenzio, Apollonio visitò Antiochia, Efeso, ed altre città, amicandosi specialmente i sacerdoti. Egli tendeva più ad istruire gli altri, che a studiare. Annunziava la sua dottrina con autorevole maniera, ed allor quando gliesene domandava la cagione, rispondeva: *Quando io era giovane, cercava la verità, ora debbo insegnare quanto ho appreso: un saggio dee parlare da legislatore, ed ordinare al popolo la dottrina ch' egli abbraccia.* Apollonio risolvè d'andare per la Babilonia, alle Indie, a fine di conversare coi Bramini. Comunicò sì fatto disegno ai suoi discepoli, in numero di sette; ma essi ricusarono d'accompagnarlo, su di che loro disse, abbandonandoli: *Poichè voi siete troppo effeminati per simile intrapresa, restate qui, e studiate la filosofia; io anderò ove la saggezza e gli Dei mi condurranno.* Lasciò Antiochia, seguito solamente da due servi, e trovò per cammino un socio, chiamato Damide, che lo riguardò come una divinità, e diventò suo compagno, e l' istoriografo del suo viaggio. In Babilonia conversò coi magi. Entrando nel palagio del re, palesò il suo disprezzo per la grandezza, discorrendo con Damide, come se fossero stati in viaggio, senza volgere lo sguardo agli oggetti magnifici da cui erano attorniati. Apollonio non riuscì perciò meno gradevole al re, il quale ebbe da lui gran numero di eccellenti consigli. Lasciò Babilonia colmo de' presenti del monarca. Il re degl' Indi, Fraorte, che dimorava a Tassella, gli diè pel capo de' filosofi, o ginnosofisti Indiani, una lettera scritta in tali termini. *Il re Fraorte, al suo maestro Jarca, ed a' saggi che sono seco: Apollonio, uomo savissimo, pensando che voi siete più saggio di lui, viene a visitarvi, a fin di prendere conoscenza del vostro senno. Fategli parte liberamente di tutto ciò che sapete, e siate sicuro che le vostre istruzioni non saranno spese indarno. Egli è il più eloquente tra gli uomini, e di una eccellente memoria. I suoi compagni meritano altresì la vostra buona accoglienza, poichè essi sanno amare un uomo simile.* Dopo un soggiorno di quattro mesi presso gl' Indiani, Apollonio ritornò in Babilonia. Di là passò in Jonia, e visitò molte città. In tale rinomanza era egli venuto, che quando entrò in Efeso, anche gli artigiani lasciarono i loro lavori per vederlo. Ne' suoi discorsi pubblici, rimproverò al popolo la sua pigrizia, e raccomandò, dietro la dottrina di Pitagora, la comunità dei beni. Si assicura, che predicesse agli Efesi vicina una peste, e di più, de' terremoti, che successero poi nella Jonia. A Pergamo, e sull' antico sito di Troja, passò solo una notte sopra la tomba d'Achille, e poscia informò i suoi compagni che, mediante il potere di un sortilegio, ch' egli appreso aveva nell' India, evocato avea quell' eroe dal suo se-

polcro, ed avea seco lui parlato. A Lesbo conversò co' sacerdoti d' Orfeo, e fece vela per Atene. Il sacerdote non volle ammetterlo ai sacri misteri, perchè era un incantatore; tuttavia, pochi anni dopo, venne ricevuto. Parlò agli Ateniesi di sagrifici, di preci, della corruzione de' loro costumi, ec. Visitò anche Lacedemone, Olimpia, ed altre città della Grecia, pretendendo sempre di predir l'avvenire e far miracoli. Dalla Grecia Apollonio venne a Roma: Nerone pubblicato aveva un editto per bandire dalla città tutti coloro, che praticavano la magia; Apollonio vide ch' egli poteva essere compreso in tale misura, ma nullameno andò a Roma con otto de' suoi compagni. Di trentaquattro, che in Italia l' avevano seguitato, eglino soli erano rimasti seco. Venne condotto la domane del suo arrivo dinanzi al console Telesino, il quale gli accordò il permesso di visitare i templi, e di conversare coi preti. Il suo soggiorno non fu lungo: *Risuscitò, dice il suo storico, una giovanetta, e venne cacciato di Roma d'ordine di Nerone.* Viaggiò in Ispagna, dove non rimase che fino alla morte di questo imperatore. Ritornò di là in Italia, per passare in Grecia, donde andò in Egitto, in cui Vespasiano mirava a farsi potente. Questo principe conobbe quanto valeva un ausiliare quale Apollonio, che di grande autorità godeva sul volgo, e se lo fece suo, consultandolo come una specie di oracolo. Nel ritorno il filosofo impiegò la sua influenza sul popolo in favore di Vespasiano. Durante il suo soggiorno in Egitto, Appollonio fece per curiosità un viaggio in Etiopia. Quando ne ritornò, fu ricevuto favorevolmente da Tito, successore di Vespasiano, che lo consultò sopra affari di governo. Allorchè questo imperatore ricusò la corona della vittoria, dopo la presa di Gerusalemme, Apollonio gli scrisse questa laconica epistola: *Poichè voi rifiutate d'essere applaudito per una sanguinosa vittoria, io vi spedisco la corona della moderazione. Voi sapete a quale specie di merito si debbano corone.* Nell' epoca dell' avvenimento al trono di Domiziano, egli venne accusato di avere suscitata una sedizione nell' Egitto in favore di Nerva, si presentò spontaneamente davanti il pretore e venne assolto. Apollonio passò poscia in Grecia, visitò il tempio di Giove Olimpico, l'antro di Trofonio in Arcadia ed altri luoghi celebri ne' fasti religiosi. Si stabilì finalmente in Efeso, dove aprì una scuola pitagorica, ed ebbe molti discepoli. Si dice (Dione Cassio lib. 57 — Filostrato. lib. 8, c. 26), che nel momento in cui Domiziano perì, Apollonio in mezzo ad una pubblica discussione si fermò, e cangiando voce, gridò: *Va a meraviglia, Stefano, coraggio! uccidi il tiranno.* Poscia, dopo breve intervallo, riprese: *Il tiranno è morto; egli è ucciso in questo momento stesso* . . . Non si potrebbe spiegare questo fatto, s' egli è vero, se non che ammettendo che Apollonio fosse a parte della cospirazione. Dopo di ciò, non si sa più nulla d'Apollonio, fuorchè Nerva gli scrisse, nel momento della sua esaltazione, richiedendo de' consigli, ec. e che n'ebbe una risposta enimmatica, donde si concluse, che in breve eglino si troverebbero in un altro mondo. Non si hanno certe

notizie sul tempo, il luogo ed il genere di sua morte: egli è probabile però, che in Efeso di pura vecchiezza morisse, durante il corto regno di Nerva, o verso l'anno 97, essendo allora in età vicina ai cento anni. Le nozioni intorno a quest'uomo straordinario sono incerte; e Damida che fu suo compagno in Babilonia, è il primo che ne parli. Le sue Memorie, che lasciò nelle mani d'un amico, furono date all'imperatrice Giulia, moglie di Severo, il quale cominciò a regnare l'anno 194. Tali Memorie furono rimesse a Filostrato, sofista eloquente allora in Roma, il quale fu vago d'abbellire la storia d'Apollonio di meravigliosi racconti ec. che screditarono di molto l'opera sua; vi si rinvenggono pure somme contraddizioni. Contuttociò la relazione di Filostrato, con tutti i suoi errori, fu circa cent'anni dopo che comparve, preferita a tutte le altre da Jerocle, il quale pel primo, scioccamente volle istituire un paragone tra Cristo ed Apollonio. Eusebio, confutando tale attacco contro il cristianesimo, ammette in generale il racconto di Filostrato, e sostiene che stando a tale narrazione, Apollonio non meritò mai di venire paragonato a Cristo. Sembra evidente, che sull'esistenza d'Apollonio non possa esservi dubbio; nondimeno fu negata. Si dee credere ch'egli fu severo pitagorico, e che viaggiò in molti paesi, e filosofo tra i saggi, fu mago pel popolo. La sua celebrità è da numerose prove dimostrata. Durante la sua vita fu appellato Dio, ed accettò tale denominazione, dicendo che questo titolo apparteneva ad ogni uomo dabbene (Filostrato lib. 8, cap. 5). Dopo la sua morte, venne lunga pezza annoverato tra le divinità: gli abitanti di Tiene gli dedicarono un tempio; gli Efesi gli consecrarono una statua, sotto il titolo di Ercole Alessicaco. Adriano raccolse le sue lettere: Alessandro Severo collocò la sua immagine tra quelle d'Abramo, d'Orfeo ec.: Caracalla gli dedicò un tempio, siccome ad una divinità tra gli uomini discesa: Aureliano non saccheggiò Tiane, per rispetto alla sua memoria; e Ammiano Marcellino pone questo filosofo nell'ordine degli uomini eminenti, i quali sono stati assistiti da alcun demone, o genio soprannaturale, siccome Socrate e Numa. Eunapio, d'altronde platonico, credulo e vago di favole, parla d'Apollonio siccome d'un essere che avesse dell'Iddio e dell'uomo, ed aggiunge che Filostrato avrebbe dovuto intitolare la sua storia: *La discesa di un Dio sulla terra.* Tutto induce a credere, che Apollonio accoppiava, col carattere d'un saggio quello d'un impostore; ma non si vede che si possa aggiungere, con Gibbon, quello di un fanatico. Non rimane degli scritti d'Apollonio, che la sua *Apologia* a Domiziano, della quale ci ha data certamente Filostrato tutto al più la sostanza, e ventiquattro epistole, per la maggior parte filosofiche, di cui la dottrina non è strettamente pitagorica, ma pende pel sistema di Eraclito, cioè sull'unità della natura. Il loro stile laconico è una presunzione in favore dell'autenticità. Commelin le pubblicò nel 1601 in 8, e Stefano nelle sue *Epistolia* ec., nel 1577. La vita d'Apollonio è stata tradotta in francese, Berlino 1774, 4 vol. in 12.

La Tavola XI contiene un Auriga Circense, ed Apollo Saurottono: il primo è sotto il numero 1308, ed il secondo sotto il 1311. Generalmente parlando quello che conduceva i cavalli attaccati ad un carro, veniva chiamato Auriga (ἡνιοχος), (*qui lorae tenebat*), o *agitator* (ἐλατης), cocchiere, o conduttore (1), e *moderator* (2); ma si dava principalmente questo nome a coloro, che nel giuoco del circo si disputavano la palma (3), a coloro che conducevano i carri della guerra (4), e sempre si tenevano in piedi su questi carri (*insistebant curribus*) (5), donde *Aurigare per currum regere*, ed *Aurigarius* colui, che aveva la cura dei carri destinati alle corse del circo (6). — Non ha guari parlai di Apollo, e promisi parlarne di nuovo: eccomi alla circostanza dovendo parlare dell'Apollo Saurottono. È a sapersi, che il Dio dell'armonia differisce assai negli ornamenti della testa, non avendo il pileo in capo, e talora avendolo, come si vede in una gemma della raccolta d'antichità del Borioni, illustrata eruditamente da Ridolfino Venuti (7), ora è coronato di spighe (8), ed ora ha la corona radiata (9). È da stupirsi, che non si faccia menzione da nessuno di questi autori della corona di lauro tanto amata da Apollo, della quale si sa comunemente (10), che andava coronato: che Crise seco portò nell'esercito Greco; e ch'egli usava per le ragioni, che lungamente spiega Celio Rodigino (11). Apollo In una medaglia di Comodo è espresso nudo in una biga tirata da due grifi, e saettante. In quelle di Antonino Pio (12) è ornato di lungo manto o quasi donnesco, con la cetra dall'una mano, e dall'altra con la patera, e con l'iscrizione APOLLINI AVGVSTO. In quelle di Demetrio Sotere (13) ha in mano la freccia, e dall'altra il cornucopia, come in una gemma del museo Fiorentino (14), il che forse colle spighe accennate di sopra allude alla fecondità, che dal Sole viene compartita alla terra, essendo che l'antichissimo Orfeo, al riferire d'Eratostene (15), Cicerone (16), Plutarco (17), Macrobio (18), Fornuto (19) e altri, lo credono la stessa cosa con Apollo, quantunque Varrone (20), e Luciano (21) li distinguano. I moderni antiquari si sono attenuti alla prima opinione, come la più fondata, ma il Banier (22) ha seguito la seconda, e a favor suo porta alcune iscrizioni, che se avesse citato dove sono, o chi le riporta, avrebbe obbligato gli

(1) Ovid. Met. II. 327. — Cic. Att. XIII. 21. — Acad. IV. 29.
(2) Lucan. VIII. 99.
(3) Svet. Cal. 54. Ner. XXII. 24. — Plin. Ep. IX. 6.
(4) Virg.
(5) Plin. Ep. IX. 6.
(6) Svet. ib.
(7) Mus. Borion. Tav. 32.
(8) Ivi tav. 31.
(9) Monfau. Antich. tom. I. Tav. 103.
(10) Tibull. libr. 3. Eleg. 4. v. 23.
(11) Cel. Rodig. Antich. leg. libr. 5. cap. 7.
(12) Beg. Tef. Brand. t. 3. pag. 126.
(13) Lo stesso ivi tom. 2. pag. 664.
(14) Lo stesso ivi pag. 736.
(15) Mus. Fiorent. tom. 1. tav. 66. n. 7.
(16) Eratost. Catasterism. cap. 24.
(17) Plat. in Jon. pag. 373. ediz. di Francf. 1602.
(18) Cic. De nat. Deor. lib. 2. §. 17.
(19) Plutarc. dell' E I presso i Delfi pag. 393. ediz. di Parigi 1624.
(20) Varron. D. L. L. pag. 19. ediz. d'Amst. 1632.
(21) Lucian. de Dea Syr. §. 33 e 34.
(22) Banier. Mitol. tom. 4. libr. I. cap. 14.



animi de' suoi lettori, e tolto loro la nojosa briga di ricercarle. Ma forse queste iscrizioni non ci sono, o almeno io posso asserire, per quante diligenze abbia fatte, di non avere avuto la fortuna di trovarle nelle più celebri raccolte. Nè sulla sua fede uno può totalmente riposare, perchè in questo medesimo proposito indica un bassorilievo dell'*Admiranda Urbis* (1), ove dice esservi il Sole ed Apollo tra loro distinti, ma da me riscontrato ho veduto, come ognuno può scorgere, che la figura d'Apollo vi manca. Io ho solamente nominato gli autori, che col peso della loro autorità sono sufficienti a persuadere chicchesia, e indurlo, e piegarlo in questa opinione, ma non ho riportate le loro parole per maggiore brevità. Tuttavia non mi pare di potere lasciar di trascrivere qui quelle d'Eraclide Pontico (2), per essere troppo precise, forti, e decisive. Egli pertanto dice: *Che Apollo sia lo stesso che il Sole, e che lo stesso Dio abbia due nomi, il sappiamo dai ragionamenti misteriosi che si adoperano negli ascosi riti, e anche dal detto, che per ogni dove si ha in bocca: il Sole è Apollo, e Apollo è il Sole.* Finalmente nelle medaglie di Gallo (3), nelle quali è espresso nudo, avendo da una mano la cetra, e dall'altra un mazzetto di frondi d'ulivo. Il Begero (4) stesso riporta una gemma, nella quale si vede in atto di scorticare Marsia, e in un'altra è nell'atto di suonare la zampogna (5). Il Monfaucone (6) ce ne dà un'immagine, nella quale comparisce tutto nudo, e premente con un piede la testa di un capro. Si potrebbe trovare qualche spiegazione del significato di questo capro, tanto più che sembra ravvisarsi appresso Apollo nelle medaglie de' Milesi, ma può anche essere, che sia corso qualche errore in chi ha disegnato, o intagliato quella tavola, essendo anche in altre della stessa opera molti errori; o anche quella testa di capro è una capricciosa restaurazione non avvertita dal disegnatore, nè dal Monfaucone medesimo. L'Aldovrandi (7) fa memoria d'una statua d'Apollo, che a suo tempo era nel cortile del nostro Campidoglio con un cane senza testa a' piedi. Questo animale conveniva a questo Dio, che era stato pastore del re Admeto, e di Laomedonte, al che allude Omero (8) in quel verso:

Febo tu i neri buoi, e di piè curvo
Pascevi . . . . .

perchè gli antichi, *la sopraintendenza del bestiame gli avevano assegnato*, come dice Fornuto (9), e perciò il chiamavano *uccisore* de' lupi. Col pedo pastorale è

(1) Admir. Urb. tav. 22.
(2) Eracl. Pont. Dell' allegor. pag. 416 ediz. d'Amster. 1688 fra i Mitol. Greci,
(3) Beg. Tef. Brand. tom. 2. pag. 736 e 740.
(4) Idem tom. 3. pag. 196.
(5) Idem t. 1. pag. 23, e Du Wilde nelle medaglie Pellesi.
(6) Monfau. Ant. tom. 1. tav. 104.
(7) Aldrov. Stat. ant. a. c. 271.
(8) Omer. Iliad. libr, 21. v. 448.
(9) Forn. della nat. degli Dei cap. 32.

espresso in una statua del palazzo Ruspoli. In casa del Bufalo, come narra lo stesso Aldovrandi, era una statua di questo Dio, con un cigno a' piedi, volatile famoso pel suo canto, e pel suo niveo candore, di che dà ragione Fornuto (1), che anche il cigno è a lui consacrato per essere il più canoro, e insieme il più bianco di tutti gli uccelli. E finalmente un' altra ve ne era nel giardino del cardinale di Carpi a Montecavallo, che aveva a' suoi piedi un uccello, che all'Aldrovandi (2) parve un' anitra, ma poteva essere medesimamente un cigno logoro, e guasto dal tempo. Nelle medaglie di Tenedo (3) troviamo Apollo con la scure in mano: in due gemme del museo Fiorentino (4) si vede in piedi sonante la cetra, che posa sul capo d' una picciola figura di femmina, che tiene in mano un arco. Prospero Gori dubita, che questa sia o Diana, o l'anima umana attenta e rapita dall' armonia, di di cui ella è per sua natura innamorata, siccome dice l' anonimo antico scrittore della vita di Omero (5); e questo diletto, che l' anima prende dal suono, sembra espresso anco da un' altra gemma dello stesso museo, dove vedesi una farfalla simbolo talora dell' anima, posare sopra una cetra (6). Ma potrebbesi anche dire, che quella figurina fosse una Musa, a cui Apollo avesse dato a serbare il suo arco, fin tanto che egli terminasse il canto. E parrebbe invero più conveniente, che gli prestassero questo servigio le Muse piuttosto che Diana sua sorella, deità a lui eguale, sopra cui egli non aveva imperio alcuno, e alla quale era improprio il servire in un sì umile ministero, ed a cui non conveniva una positura cotanto servile. Dove per lo contrario sopra le Muse aveva un più dispotico dominio, come loro nume, loro capo, e alle quali comandava liberamente, come si ha da quel distico, che era intagliato sotto Apollo attorniato dalle Muse scolpite a bassorilsevo nell' arca di Cipselo (7).

Il re è quegli figlio di Latona,
Il presto lungi saettante Apollo,
Intorno a cui il sì elegante coro
Delle muse si stà, e ad esse impera.

Per lo che a chi sembrasse anche troppo allegorico, e troppo remoto da' sensi il fingersi essere la suddetta figura con l' arco in mano l' anima umana, vegga se la mia spiegazione il persuadesse, e soddisfacesse di più, che non intendo su ciò decidere, nè di dichiarare insussistenti le due molto ingegnosamente proposte del più volte lodato Gori (8), il quale riporta eziandio un' altra gemma, dove Apollo

(1) Forn. ivi.
(2) Aldovr. Statue antic. c. 305.
(3) Beg. Tes. Brand. tom. 3. pag. 422.
(4) Mus. Fiorent. tom. 1. Tav. 66. num. 5.
(5) Tra i Mitologi Greci pag. 361.
(6) Mus. Fiorent. tom. 3. Tav. 96 num. 6.
(7) Idem. tom. 1. Tav. 66. num. 6.
(8) Plutarc. Degli oracoli pag. 417.

siede avanti a un serpente, e a un corvo; il che forse allude a ciò, che scrive Plutarco (1), d' aver egli conteso col serpente la prerogativa del vaticinio. Il corvo poi secondo Eratostene conviene ad Apollo dicendo (2): *Da Apollo è onorato il corvo, poichè ad ognuno degli Dei è attribuito un uccello.* Ma perchè, come cantò egregiamente Callimaco (3):

Veraci mai non son gli antichi vati,

Fornuto dice tutto il contrario (4), il quale dagli antichi poeti compilò tutto quel suo libro: *Il corvo è ad Apollo un uccello improprio per essere impuro, e pel colore.* Ma nell'un modo, o nell'altro ha relazione con Apollo, e se l'ha col secondo, l'avrà come il capro l'ha con Bacco, per esser nimico delle viti.

Tra le statue che sono in Firenze nella galleria Medicea (5) v'è un Apollo con una face in mano, se forse non è un Prometeo, che accenna d'aver recato il fuoco dal cielo; evvene un altro a sedere, che ha sotto il piede una testugine. Il Museo Capitolino possiede più di un Apollo, e co' simboli, e senza; e tutti più o meno sono di greca eccellente maniera, che li rende pregiabili e singolari. Bottari ne riporta tre, ed il primo così detto Apollo Licio, Tavola XIII fu trovato alla solfatara sotto Tivoli. Rappresenta Apollo giovane con bei capelli tirati, e raccolti sulla testa, su cui riposa la mano destra, e con la sinistra sostiene la cetra, della quale è notabile la forma. Di questa non ragionerò avendone altrove molto parlato (6). Egli è rivolto verso del cielo, da cui pare che attenda lo spirito, e il poetico furore: è tutto nudo, e solamente ha un panno dalla parte sinistra, che gli cuopre la spalla, e un poco del braccio nella guisa appunto, che si vedeva in due statue di questo Dio notate dall'Aldovrandi (7); da quella parte ha pure a' piedi un grifo, di cui è restaurata la parte davanti. Fu creduto che questo animale esistesse realmente da Filostrato (8), che di esso scrive: i grifi poi degli Indiani, e le formiche degli Etiopi, benchè sieno di forme dissimili, pure si dice che abbiano la stessa brama, poichè sono custodi dell'oro in ambedue i luoghi. Ma Fornuto (9) li credè animali favolosi con più fondamento. Comunque sia, lo stesso Filostrato (10) ci dà notizia che questi animali erano tanto noti per essere consacrati al Sole, che i pittori fino dall'indie facevano, che il suo carro fosse tirato da questi animali. Quello della Tavola XIV è parimenti tutto nudo senza panno di sorta alcuna. I lunghi, e ricciuti capelli gli scendono in doppia lista fino al termine del collo verso il petto, e intorno alla testa sono le-

(1) Plutarc. degli oracoli pag. 417.
(2) Eratost. Catait. cap. 41.
(3) Callim. Inn. di Giove. v. 60.
(4) Forn. cap. 32.
(5) Mus. Fiorent. tom. 3. tav. 9.
(6) Roma Sotterranea tom. 2. pag. 56.
(7) Aldrov. Stat. di Roma a c. 286. e c. 305.
(8) Filostrat. Vit. d'Appoll. libr. 6. cap. 1.
(9) Forn. ivi.
(10) Filostrat. Vit. d'Apoll. libr. 3. cap. 48.

gati col diadema. Era famosa la bellezza della chioma di Febo e di Bacco, laonde un poeta della bellezza di altri capelli cantò (1):

Formosae periere comae, quas vellet Apollo,
Quas vellet capiti Bacchus inesse suo.

Da una mano tiene la freccia, e dall' altra dovrebbe tener l' arco, ma le braccia sono moderne; è bensì antica la faretra, che ha a sinistra. A dir vero in luogo di Apollo sembra più un sacerdote di egiziana origine, o spettante ad altra nazione. Nella Tavola XV è riportato il disegno d' un Apollo appoggiato a un tronco, ed è rappresentato d' età giovanile, come era comune usanza d' effigiarlo, al dire di sant' Agostino (2), senza avere altro contrasegno o simbolo, che un cigno a' piedi, pel quale gli antiquari l' hanno creduto un Apollo, perchè come si è detto questo volatile è dotato d' un canto soavissimo, benchè Eliano (3) mostri d' alquanto dubitarne: che sieno vaghi i cigni nel canto, questa è cosa comune. Io poi non ho mai sentito cantare il cigno, e forse nessun altro. Ei nell' istoria degli animali (4) parimenti ci dice: che cosa vaglia nella musica, e nel canto, nol sa dire. Gli antichi erano persuasi, che avendo proferito quel canto, che si chiamava cigneo, egli di lì a poco spirasse. Una cosa poco dissimile pare che dica Filostrato (5), dove parlando della Fenice, che nel suo nido si brucia, e in quell' istante canta, soggiunge: questa cosa fanno anche i cigni, dicono coloro che diligentissimi gli hanno ascoltati. Per questa sola vaghezza dell' armonia si potrebbero dire consacrati ad Apollo, ma di più Ecateo Abderita, ed altri scrittori narrano, che presso gli Iperborei nel sacrificare ad Apollo vengono da' monti Rifei nuvoli di cigni, e si posano nel recinto del tempio, e quando i cantori e i suonatori di cetra celebrano il nome di quel Dio, anch' essi cantano, e finito il sacrifizio se ne vanno (6). Ed Eliano suddetto dice: che il cigno vien nominato ministro d'Apollo non solo da' poeti, ma da molti prosatori ec. e in un altro luogo (7) afferma essere eglino consacrati ad Apollo, e molto canori, ma che tuttavia gl' Indiani sono poco loro amici, guastandone le uova. Molti altri gravissimi scrittori affermano il cigno essere eccellente nel canto, e Macrobio (8) lo pone in concorrenza con l' usignolo. Evvi altro Apollo così detto Pizio, con la lira posata sopra un tripode, al quale è avvolto un serpente; il simulacro è semicolossale. Ma per parlare dell' ultimo Apollo esistente in Vaticano, detto Saurottono, convien sapere ch' altro non significa, che uccisore di lucerte. Prassitele aveva scolpito una bella statua di Apollo in marmo,

(1) Ovid. Amor. libr. 1. eleg. 14.
(2) S. Agost. De C. D. libr. 6. cap. 7.
(3) Elian. Var. istor. lib. 1. cap. 14.
(4) Lo stesso. Storia degli animali lib. 2. cap. 32.
(5) Filostrato Vita d'Apollo lib. 3. cap. 49.
(6) Elian. Stor. degli anim. libr. 2. cap. 32.
(7) Lo stesso ivi lib. 14. cap. 13.
(8) Macrob. De somn. Lup. lib. 2. cap. 3.

alla quale si era dato il soprannome di Saurottono. Due se ne vedono nella villa Borghese, che osservano una lucerta che monta sopra un tronco di albero. Una simile di bronzo ve ne ha nella villa Albani. Questi tre Apollini sono giovani, ed hanno a cagione della loro giovinezza le gambe incrocicchiate. Sovra una pasta antica della collezione di Stosch vedesi un giovinetto nudo, con un diadema che sta adocchiando una lucerta che monta sopra un albero, al quale esso s'appoggia. Egli è questi un Apollo Saurottono. *Sotto questa figura*, dice Winckelmann, *Apollo senza dubbio era rappresentato nella sua condizione pastorale, allorchè era al servizio di Admeto, re di Tessaglia. La favola c' insegna che questo Dio fu bandito dal cielo nella sua più tenera gioventù, per avere ucciso il ciclope Sterope. Quando Plinio dice di Prassitele:* Fecit ei puberem Apollinem sub repenti lacertae cominus sagitta insidiantum, *sembrami che dovrebbesi leggere* impuberem, *e ciò per più ragioni. La prima la desumo dal significato della parola* puber, *e dalla configurazione della statua d'Apollo.* Puber *indica, come ognun sa, un giovinetto giunto all'età della pubertà, la quale età negli uomini si manifesta colla lanugine che comincia a spuntare.* Impuber *indica un giovinetto, in cui non si scorge alcun segno di questi caratteri. Nessuna traccia di pelo non si osserva nella figura di Apollo, quantunque la maggior parte siano rappresentate in istatue intieramente sviluppate, come è l'Apollo di Belvedere; imperocchè in questo Dio, come in altre Divinità di giovane età, gli artisti proponevansi di esprimere il tipo di un'eterna gioventù, e la immagine di una costante primavera. Per la qual cosa ne risulta che in questo significato non puossi chiamare* puber, *nessun Apollo, e che sono tutti* impuberes. *La seconda ragione, contro il testo di Plinio, me la fornisce l'immagine che ci offre Marziale, allorchè parla della statua di Apollo Saurottono nei seguenti termini.*

Ad te reptanti puer insidiose, lacertae
Parce, capit dignitis illa perire tuis.

La terza ragione la prenderò dalle tre statue che ci rimangono del Dio in tal modo figurato. Una di queste statue, che è di marmo, e che vedesi nella villa Borghese, rappresenta un garzone, quantunque abbia le proporzioni di un giovane formato, e ci offre per conseguenza un Apollo impuber. *Nella stessa villa trovasi una piccola figura dello stesso Apollo Saurottono; il tronco, contro il quale la lucerta si inerpica, si è conservato ad amendue le figure. La terza che rappsesenta lo stesso soggetto, e che adorna la villa Albani, ha cinque palmi di altezza. Questa statua è conservata perfettamente, è la più bella che noi abbiamo in bronzo, e può passare per opera di Prassitele. Fu trovata intatta negli scavamenti del monte Aventino, e non le mancavano che le braccia*

che si trovarono a lato della figura. Il diadema, che cinge la testa di questo Apollo, è incrociato d'argento. L'incisione, che ho inserita ne' miei monumenti dell' antichità è fatta sull' Apollo Borghese, poichè quello della villa Albani è senza tronco e senza lucerta.

In più luoghi ho parlato de' giuochi Circensi, ma essendovi nella sala della Biga tre urne, che nel loro prospetto presentano in tutto rilievo la corsa delle carrette, così colla Tavola XII e colla XIII riporto i giuochi del circo. La prima Tavola accenna il numero 1295, la seconda il 310. La brevità del corso della vita umana su questa terra, e i pericoli che vi s' incontrano in ogni età, e nelle circostanze anche più liete e festive, è il soggetto simboleggiato dai giuochi circensi scolpiti dall' artefice in questi marmi di urne sepolcrali. Vi si veggono in corsa quattro bighe guidate da altrettanti Geni alati; e simili altri Geni corrono sopra un cavallo sciolto. Due poi ne giacciono caduti stramazzone per terra, e un altro si vede sbalzato in aria, e in atto di cadere per essergli si rovesciata la biga, e caduti sotto i cavalli. Il Genio auriga più vicino alla meta, e gli altri appresso si rivoltano indietro in aria di spavento, e in sembianza di gridare al quarto, che si arresti per non calpestare i caduti compagni, essendo quest' ultimo in atto di sferzare al corso col maggior impeto i suoi cavalli. Nel marmo non comparisce la meta, che era rivolta alle mosse della corsa, ma solamente quella ch' era dall' altra estremità della spina del circo: vi sono però scolpite amendue le altre mense, sulle quali erano posti i segni del numero delle corse, che si dovevano fare; ed erano sopra di uno de' delfini in onore di Nettuno (1):

. . . . . cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti;

e sull' altra dell' uova, in memoria dell' uovo di Leda, ond' erano nati Castore e Polluce, il primo de' quali fu eccellente nel domare i cavalli, e l' altro nell' esercizio della lotta, onde Orazio (2):

Dicam et Alciden, puerosque Ledae,
Hunc equis, illum superare pugnis
Nobilem;

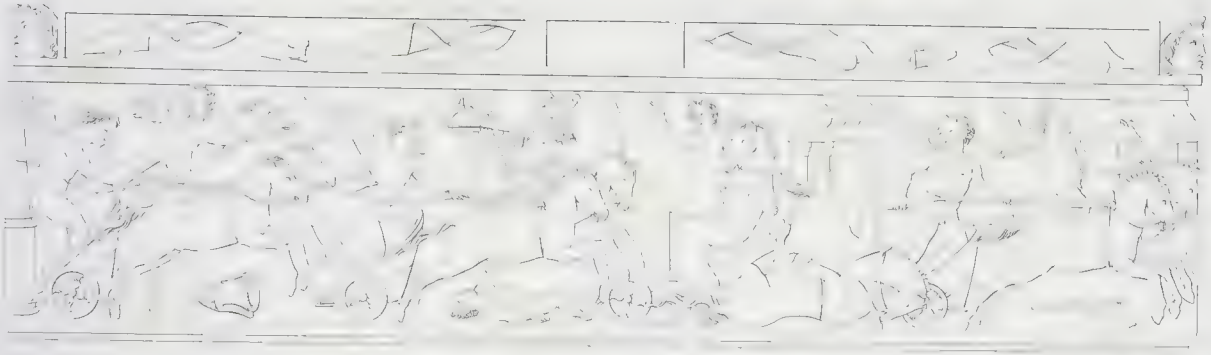
e altrove (3):

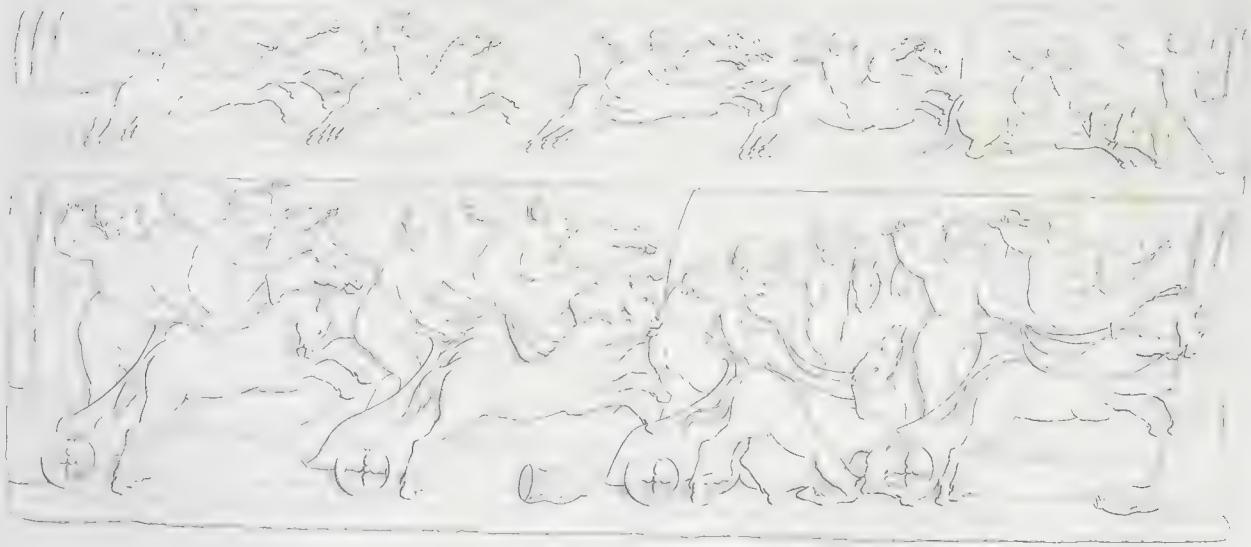
Castor gaudet equis, ovo prognatus eodem
Pugnis.

(1) Una tal cosa era comune a tutti i circhi. Virg. Georg. lib. 1. v. 12.

(2) Lib. 1. od. 12.

(3) Lib. 11. fat. 1.





Ogni qualvolta adunque terminava un giro della corsa, i ministri del circo toglievano via di sopra le suddette mense, sì un uovo, che un delfino: *Nec illud putatur irritum,* scrive Cassiodoro (1), *quod metarum circuitus ovorum exceptionibus exprimatur.* E poichè Dione (2) scrive essere stato questo un provvedimento preso da Agrippa, allorchè fu edile nell'anno di Roma 721, per ovviare alle contese che si eccitavano nel popolo sul numero de' giri, che erano già stati fatti: è d'uopo osservare, che questo si debbe intendere di avere Agrippa duplicati questi segnali; aggiungendo cioè i delfini alle uova: imperocchè è certo, che questi erano in uso molto prima, come costa e da Livio (3), e da Varrone (4); dal che conviene altresì concludere, che questo marmo è posteriore al menzionato provvedimento di Agrippa. Pertanto avendo quì l'artefice scolpite sulle due mense sette uova, e sette delfini, ha certamente inteso di denotare, che quel giuoco che egli si figura, era al primo giro, essendo stato ordinariamente in uso, che un giuoco in sette giri, e non più, terminasse. E poichè la corsa si faceva da destra a sinistra, e finiva alla meta della prima mossa, quindi è che si rileva qualmente il marmo esprime appunto il giuoco a metà del primo giro (5). I cocchi adoprati per queste corse furono a due, a tre, a quattro, a sei, a sette, e fino a dieci cavalli (6). Ma sembra, che i primi fossero quelli a due, e questi erano dedicati alla Luna (7). Nell' urna Capitolina pare, che alcuni de' cocchi scolpiti nel marmo siano a tre cavalli, che furono, secondo Isidoro, inventati in onore degli Dei infernali, e per significare che si muore nell'età infantile, e nella gioventù, e nella vecchiaia; ma l' incisore non ha ben inteso il marmo, in cui sono espresse veramente quattro bighe. Il terzo cavallo, che corre a pari fronte con i due cavalli de' cocchi, è un cavallo sciolto, e chi lo cavalcava si univa con l' auriga a dirigere, e a stimolare al corso i cavalli del cocchio medesimo, che erano quelli che facevano il giuoco. Sì questo tal cavallo, che quegli che lo cavalcava, era detto dai Greci κλης, voce che sovente s'incontra in Pindaro, e dai Latini *singularis.* In questi cavalli pure vi era al nostro proposito il suo mistero, perchè erano dedicati a Castore e Polluce, e significavano il corso della nostra vita. *Namque unusquisque nostrum cursum hujus vitae peragit, atque pertransit, aliique eodem et diverso tempore per unam tantum viam mortalitatis ad propriam metam mortis* (8). Un Greco Scoliaste spiega la parola κλης (9), che appunto significa quel cavallo sciolto e corridore, che ora si chiama *cavallo da sella;* ma questo si dee intendere, in quanto per lo più tali cavalli si adoprano sellati, e non perchè non

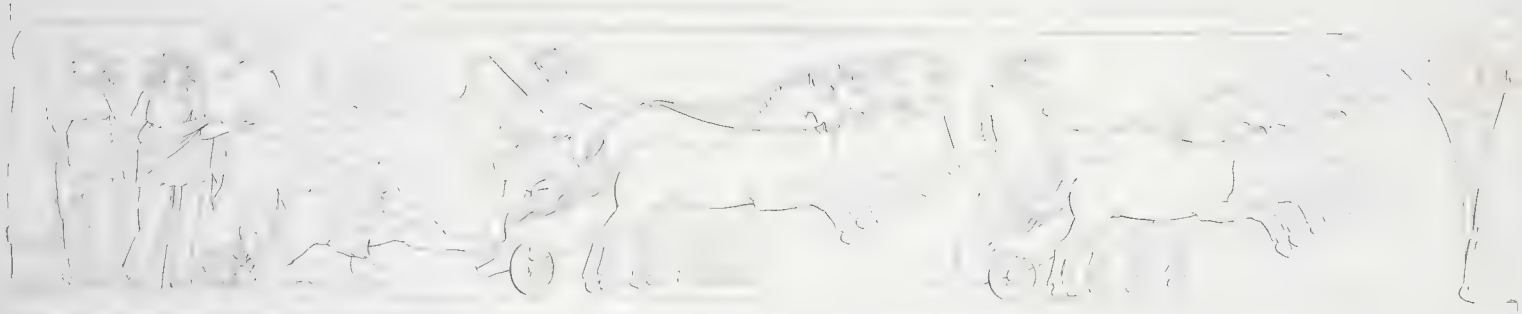
(1) Var. III. ep. 51.
(2) Lib. XLIX. §. 43.
(3) Lib. XLI. cap. 32.
(4) De R. R. lib. I. cap. 2.
(5) Ved. Fabbretti de col. Trajan.
(6) Sveton. nella Vita di Nerone cap. 8. e 24.
(7) Tertulliano de spectaculis: Quadrigas Soli biga Lunae sanxerunt.
(8) Isid. Etym. Lib. XVIII. cap. 38.
(9) Ved. lo Scheffero re vehiculari cap. II., e il Balangero de Circo cap. 57.

avessero la stessa denominazione anche venendo cavalcati nudi, come ordinariamente si vedono cavalcati negli antichi monumenti. Nè è cosa singolare, che nel suddetto marmo si osservino scolpiti per agitatori de' cocchi nel circo tanti Geni. Degli altri simiglianti bassirilievi si trovano incisi presso il Panvinio, ai quali si può aggiungere una bell' urna sepolcrale, che si conserva nella Galleria di Firenze, data in istampa dal Gori (1): il coperchio di un' altra urna, che si conserva nel palazzo Corsini in Roma, viene riportato in stampa nella Roma sotterranea, del quale fa eziandio menzione il Lupi (2); e un' altra urna di casa Barberini illustrata dal Fabbretti (3). Gli artefici avevano forse in mira di rendere così più dilettevoli le loro sculture, oppure così scolpivano quell' urne, che dovessero servire per cadaveri di nobili giovanetti; se non si voglia piuttosto dire, che intendessero di esprimere il Genio, che i gentili credevano un Dio dato a ciascuno nel suo nascere, *cujus in tutela, ut quisque natus est, vivit*, come dice Censorino (4), e come spiega più distesamente Ammiano Marcellino (5); nel qual supposto questa, e altre urne sepolcrali esprimenti sì fattamente i giuochi circensi, saranno forse serviti per quelli, che si dilettavano di essi, dicendo Virgilio (6) che:

. . . . . quae gratia currum
Armorumque fuit vivis, quae cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

E da questo uso degli artefici nacque per avventura in Elio Vero l'idea di far mettere le ali a' suoi cursori, e farli comparire nel circo vestiti a foggia di Cupidi, al che aggiunse di più la stravaganza di porre a questo e a quello, il nome di questo e di quell' altro vento (7): *Cursoribus suis exemplo Cupidinum alas frequenter apposuit, eosque Ventorum nominibus saepe vocitavit; Boream alium Notum, et item Aquilonem, aut Circium, ceterisque nominibus appellans.* Mi pare, che i nostri bassirilievi non esigono più minute osservazioni; e che il parlare oltre del circo, e de' giuochi circensi sarebbe non solamente fuori di luogo, ma anche superfluo essendo noti, ed ovvi i molti libri di valentuomini, che ne hanno ragionato *ex professo*. Oltre di che, il consigliere Gian Lodovico Bianconi Ministro in Roma di Sua Altezza Elettorale di Sassonia ha di già resa di pubblica ragione un' opera sul circo di Caracalla, le cui vestigia ha fatte sotto gli occhi suoi diligentemente delineare, incidere, stampare in più carte, nelle quali tuttociò che gli altri o hanno omesso di osservare, o hanno osservato, non con tutta la conveniente

(1) Inscript. antiq. in Etruria exstantium Par. III. pag. XII.
(2) In epitaphium S. Severae M. pag. 57. e 58.
(3) De Col. Traian.
(4) Cap. 3.
(5) Lib. XXI. cap. 14.
(6) Aeneid. lib. VI. vers. 653.
(7) Spartiano.



Geo. Spalding del. Aitt. Crow sc.

esattezza, mettere a giorno, o nel suo vero lume; tal che su di un tal soggetto non abbiano più altro che desiderare gli amatori delle antichità Romane. Siccome poi tutti quelli che finora hanno scritto del circo, ne riportano la descrizione fatta dal poeta Corippo, ma a seconda delle edizioni, che esistevano scorrette, e confuse; non sarà forse discaro di vederla ora riportata e riordinata dal Foggini, e corretta nell' edizione che pubblicò con le note *Variorum*, del suddetto poeta Latino, che può dirsi l' ultimo, il quale abbia scritto con dell' eleganza e felicità. Ecco dunque in qual maniera egli descrive il circo nel suo Poema delle lodi dell' imperatore Giustino minore.

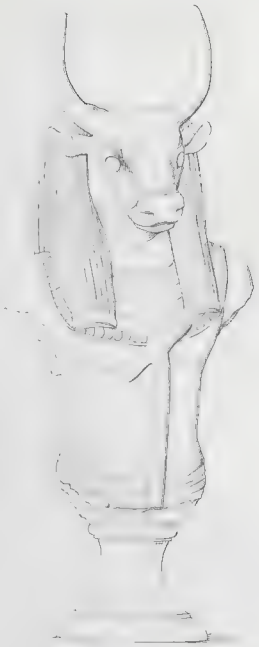
Solis honore novi grati spectacula circi
Antiqui sanxere patres, qui quatuor esse
Solis equos quodam rerum ratione putabant,
Tempora continui signantes quatuor anni,
In quorum speciem signis, numerisque, modisque
Aurigas totidem, totidem posuere colores:
Nam viridis verni, campus ceu concolor herbis,
Pinguis oliva comis, luxu nemus omne virescit:
Russeus aestatis, rubra sic veste refulgens,
Ut nonnulla rubent ardenti poma colore:
Autunni venetus, ferrugine dives et ostro
Maturas uvas, maturas signat olivas:
Aequiparans candore nives, hiemisque pruinam,
Albi color; viridi socius conjungitur una,
Et fecere duas studia in contraria partes,
Ut sunt aestivis brumalia frigora flammis;
Ipse ingens circus, plenus ceu circulus anni,
Clauditur in teretem longis anfractibus orbem,
Amplectens geminas aequo discrimine metas,
Et spatium mediae, quo se via pandit, arenae.

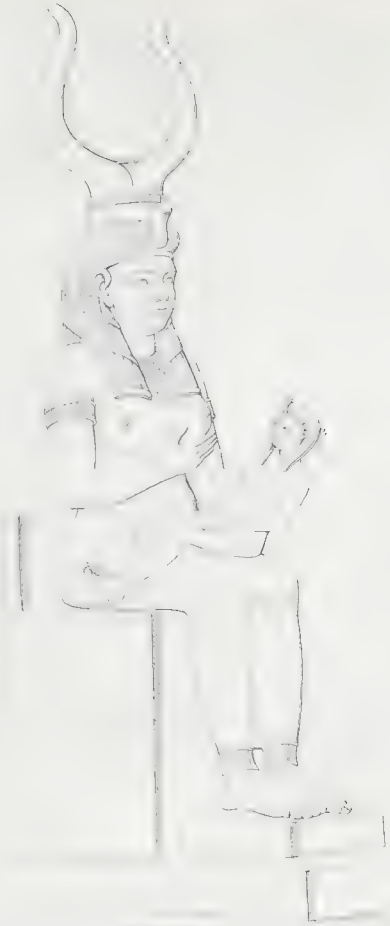
Oltre le descritte, in detto locale vi esiste altra urna di men complicato lavoro, e questa porta il numero 1303; per ultimo indico con la Tavola XIV un' urna, che dai più viene caratterizzata per i geni delle Muse. Ed in fatti Fea la dice soltanto con geni, ma e Nibby ed in ultimo il Melchiorri la dicono con geni, i quali ciascuno fa mostra degli analoghi attributi delle Muse. Ivi però non si veggono, ed urna di tal carattere esiste nell' appartamento Borgia, illustrata da me e riportata a bolino.

GALLERIA
DEI
CANDELABRI

In luogo di Galleria potrebbesi dire l' intiero locale Miscellanea di vari oggetti. Di essa Galleria produco per prima Tavola XV, la prospettica veduta de' candelabri, de' laterali oggetti, non che dello spartito architettonico che costituisce il vasto locale. Fra gli oggetti che occupano il primo ripiano vedesi al numero 1321 Canopo, ch' io con Api numero 135, ed Iside col fanciullo Oro, riporto colla Tavola XVI. È noto, che gli Egizi credevano d' essere i più antichi popoli della terra, e solo gli Sciti contendevano loro questa prerogativa, come si ha da Trogo Pompeo (1). Ma quel che è certo, e fuori di controversia si è, che in magnificenza, in grandezza di fabbriche, d' altri artifizi, siccome nelle scienze, nella cognizione de' tempi, dell' istoria avanzarono notabilmente i Greci; e di ciò ne abbiamo un riscontro nelle sacre Carte, leggendosi negli Atti (2) degli Apostoli, che Moisè fu erudito in tutta l' Egiziaca sapienza, onde sant'Agostino (3): *Verum quod fatendum non quidem in Graecia, sed in barbaris gentibus, sicut in Aegypto, jam fuerat ante Moysen non nulla doctrina, quae illorum sapientia diceretur.* Laonde non è da stupire, se Apulejo (4) appellò gli Egiziani *priscâ doctrina pollentes*, e se Macrobio (5) chiama la loro regione *mater artium.* Quindi è che la grande antichità e la lunghezza del tempo ha di maniera alterata, e confusa la mitologia Egizia, che è difficile strigarla, e ritrovarne i principii, l' origine, il significato, i riti, i nomi, e le forme de' loro tanti Dei, e delle loro cose sacre; e per conseguenza di qui nasce la diversità così comune tra gli Scrittori nel ritrovare i numi degli Egizi tra gli Dei della Grecia. Perciò questi erano rappresentati con molti simboli, alcuni de' quali appartenevano a una deità, e alcuni ad altre, come bene avvertì il Pignoria (6): se non piuttosto gli Egizi, riconoscendo un solo Iddio, venerano sotto il nome di varie deità i suoi benefici attributi, che poi a poco a poco in tanti Dei, come fecero poi anche i Greci, e i Romani secondo Macrobio (7). Laonde la figura per esempio di Apollo, o di Bacco presso i Greci, e quelle d' Iside, o di Osiride presso gli Egizi venivan rappresentate adorne de' simboli di molte altre deità, il che si può vedere in due gemme presso il Pi-

(1) Giustin. libr. primo in princip. et libr. 2. in princ.
(2) Atti degli Apost. cap. 7. vers. 22.
(3) S. Agost. De C. D. libr. 18. cap. 37.
(4) Apul. Met. libr. XI. pag. 365 ad usum Delph.
(5) Macrob. libr. 1. cap. 15. — S. Agost. De C. D. libr. 4. cap. 10.
(6) Pignor. Mens. Isiac. in princ. pag. 3.
(7) Macrob. Sturnal. libr. 1. cap. 17.





Geo. Cpeling del.

Geo. Kerr sc.

gnoria (1). Dal che osservato dagli scrittori ne venne, che alcuni dissero, che Iside era Cerere, così Erodoto (2): ovvero la Luna e Giunone, così Diodoro (3); e chi la Terra o la Natura delle cose, così Macrobio (4) e Servio (5). E lo stesso è avvenuto dell' altre deità, come si legge presso lo stesso Pignoria (6), e prima di lui in Apuleio (7). Canopo è altresì nominata una stella grande (8) e chiara, non veduta dagli abitatori dell' Italia. Ma comunque sia, fu venerato come nume presso gli Egizi. Il suo simulacro ci viene descritto nella sua storia da Eusebio (9), dicendo che aveva piccioli i piedi, il collo corto, e quasi il capo attaccato al busto, la pancia grossa siccome una pentola, e nella stessa guisa grossa e rotonda la schiena, come si vede di basalte nel Museo Capitolino, inciso nella Tavola LXXXII, e in una Tavola presso il Causseo (10); il Canopo Capitolino è per di più tutto intagliato di varie figure. Nel mezzo è il Dio Api in forma di bue, con sotto lo scarafaggio, che abbraccia il fiore di loto, e sopra ha due allodole cappellute, venerate da' Lemnj (11); da ambe le parti ha due sacerdoti. Non molto dissimili sono le figure, che si veggono intagliate nel detto Canopo presso al Causseo, se non che in luogo del Dio Api si mirano due Geni a sedere, uno con la testa di cane per denotare Anubi, e l' altro con la testa di gallo, che il Causseo dice rappresentare il Genio lunare, e l' elemento dell' acqua, benchè poi attribuisca questa rappresentazione al cane. Questi due Geni tengono in mano un bastone, perchè erano dagli Egizi creduti Dei Averrunchi. Molti misteri ascondevano gli Egizi sotto la figura dello scarafaggio, de' quali parla il Pignoria (12). Dirò solo, che Plutarco (13) lo prende per gieroglifico dell' uomo forte, perchè tutti questi animali si credevano maschi. Ma il vedere scolpito in mezzo ai detti due uccelli un cuore, mi fa credere che sian due Ibi, i quali erano fatti in forma di cuore, come si ha dal Rodigeno (14), che così scrive: *Per se cordis imaginem praefert.* Quindi avveni-

(1) Pignor. ivi p. 3.

(2) Erodot. lib. 2. num. 59. — Apul. Met. lib. XI. pag. 364.

(3) Diodor. Sicul. lib. I. pag. 7 et 9.

(4) Macrob. Saturn. libr. I. cap. 20.

(5) Servio Eneid. lib. in fine.

(6) Pignor. ivi pag. 2. — Apul. lib. XI. cap. 363.

(7) Stette però gran tempo a introdursi in Roma il culto di queste deità forestiere, come ho detto di sopra, e poi anche dopo introdotto, fu più volte bandito. Finalmente Adriano curiosissimo ricercatore d' ogni specie di superstizione pare, che le ricettasse nella sua magnifica villa di Tivoli, non meno vasta di una città. Poichè nella fine della sua vita lasciataci scritta con somma accuratezza da Sparziano si legge: *Tiburtinam villam mire exaedificabit, ita ut in ea et Academiam, Prytaneum, CANOPUM, Poecilem, Tempe vocaret.* Che cosa fosse questo Canopo edificato da Adriano, non è espresso nella suddetta vita, e il Casaubono, e il Salmasio, che vi hanno fatti amplissimi, ed eruditissimi comenti, non ne fanno parola. Si sa, che Canopo era il nocchierb, o sia il piloto di Menelao, che morto per una morsicatura di serpe fu da esso sotterrato in un' isola presso alla foce del Nilo, e che perciò fu detta Canopo; così si ha da Aristide (appresso Strab. Geograf. libr. 17.), e da S. Epifanio (S. Epiph. Ancorat. n. CVIII). Ma Aristide vuole, che quell' isola avesse un tal nome prima, che vi sbarcasse Menelao (Casaub. nelle note a Strabone lib. 17. pag. 801.); nè lontano dal suo parere fu anche Plutarco (Plut. D' Iside, Osir. pag. 355.).

(8) Strabon. libr. 2. pag. 119.

(9) Rufin. Istor. Eccles. libr. 2. cap. 26.

(10) Caus. Muf. Rom. sect. 2. tab. 32.

(11) Plutarc. ivi pag. 380.

(12) Pignor. ivi pag. 43.

(13) Plutarch. D' Iside e Osir. pag. 355.

(14) Rodigin. libr. 4. cap. 16.

va, che con esso gli Egizi tra' loro gieroglifici significassero questa parte principale del corpo umano, dicendo lo stesso autore: *Porro cor signare volentes, ibim exprimunt.* Si dice, che Canopo fosse in tal guisa effigiato (1), perchè essendo venuti gli Egizi in contesa co' Persiani, che adoravano il fuoco, quale de' loro Dei fosse il più potente, gli Egizi formarono il loro Dio di terra, assai corpacciuto, ma tutto traforato di piccioli pertugi riturati con la cera, e sopra datogli il colore, l'empirono dappoi d'acqua. Venuti alla prova della potenza di questi Dei, fu messo Canopo nel fuoco, il quale distrutta la cera, aperti i buchi, ed escitane l'acqua, spense il fuoco, onde Canopo rimase vincitore. Quello del Museo Capitolino è di basalte, qual era quello che l'Aldovrandi (2) vide in casa di Gentile Delfino, e che egli così descrive. In una sala di sopra è una statua di marmo nero: dicono che sia Canopo Dio d'Egitto, perchè Canopo è una delle foci del Nilo; i gentili a tutte le cose attribuivano le deità, e le innalzavano le statue. E un altro ne vide presso il cardinale di Carpi (3), cioè una testa di pietra verde egiziaca creduta di Canopo (4).

Venendo a parlare d'Api, è noto, che seguendo Erodoto (5), Api detto anche Epafo, era un giovenco nato d'una vacca, che lo aveva partorito percossa da un fulmine. I segni che aveva questo Api, erano di essere di pelo assai nero, con una macchia quadra e bianca in fronte. Sulla schiena portava l'effigie d'un'aquila, non che nella coda di peli doppi, sulla lingua uno scarafaggio, e in Memfi aveva la sua stanza. Si vede più volte espresso nella tavola Isiaca, e perciò in tutto mi rimetto a quello che riporta il Pignoria sopra questo Dio ridicoloso, che fu schernito anche dallo stesso re Cambise (6). Gli Ebrei quando nel deserto fabbricarono e adorarono il vitello d'oro, ebbero in mente questo nume, come ne convengono tutti gli espositori dell'Esodo (7), dietro alla scorta de' santi Ambrogio (8) e Agostino (9).

Per terzo oggetto della sovra indicata Tavola presentasi Iside col fanciullo Oro. D'Iside ne ho tenuto proposito in più luoghi; d'Oro parlai eziandio, ma posso aggiungere, che fu egli figliuolo di Osiride e d'Iside, e leggesi essere stato l'ultimo degli Dei, che regnarono in Egitto. Nel descrivere le pitture dell'appartamento Borgia parlai del tiranno Tifone. Ora convien sapere, che Oro fe' ad esso la guer-

(1) Ruff. ivi.

(2) Aldrov. Stat. di Roma a cart. 436.

(3) Lo stesso pag. 403.

(4) Può esser dunque, che il Canopo eretto da Adriano nella sua villa fosse un tempietto dedicato a questo nume, e per concomitanza alle altre deità Egiziane, delle quali avesse ivi posti i simulacri, e le cose appartenenti al loro culto; come sono le statue de' loro sacerdoti, con gli abiti, gli strumenti da essi adoperati ne' sacrifizi, e nelle loro processioni, delle quali ne abbiamo una minuta descrizione in Apulejo (Apul. Metam. libr. XI. pag. 368). Per lo che è stata ornata di queste antichità Egizie una stanza del Museo Capitolino, e fu chiamata del Canopo, a similitudine di quella di Adriano, che era nella detta sua villa, segnata nella pianta che di essa fece Francesco Contini, e che stampata dedicò al cardinale Francesco Barberini.

(5) Erodot. libr. 2. num. 96.

(6) Idem 2. num. 41.

(7) Esod. Cap. 32.

(8) S. Ambrog. Ep. 66.

(9) S. Agostino Contra Faust. libr. 22. cap. 93.

ra. Tifone assassinato ch' ebbe Osiride, cioè dopo di averlo vinto e ucciso di propria mano, salì al trono del proprio padre, ma in seguito dovette soccombere al potere dei principi Titani, che lo trassero a morte. Leggesi in Diodoro, che Iside madre di Tifone, siccome quella che possedeva i più rari secreti della medicina, e quello eziandio di rendere immortale, avendo trovato il corpo di Oro nel Nilo, gli rendette la vita, e gli procurò l' immortalità, insegnandogli secondo il precitato scrittore, la medicina e l' arte della divinazione. Oro, di sì fatti talenti adorno, si rendette celebre, e delle sue beneficenze colmò l' universo. Negli Egizi monumenti e specialmente sull' isiaca Tavola, le figure d' Oro vanno soventi volte insieme con quelle d' Iside. D' ordinario egli è rappresentato sotto la figura di un bambino, ora vestito d'una tunica, ora fasciato e coperto d' un abito di diversi colori a losanghe, con ambe le mani tiene un bastone, le cui estremità terminano con la testa d' un uccello, o con una sfera. Erodoto dice espressamente, che i Greci davano ad Apollo il nome di Oro, figliuolo di Osiride; e che reciprocamente Oro era dagli Egizi chiamato Apollo; Plutarco, Elliano, Macrobio dicono la stessa cosa. Il suo nome egizio era Or, e i Greci lo pronunciarono ὄρος. Il medesimo Diodoro pretende, che Oro sia figliuolo di Saturno e di Rea, vale a dire, secondo l' interpretazione di Jablonski, figliuolo di Vulcano e della Notte, e conseguentemente fratello di Osiride (1). Oro era il sole, considerato sotto un rapporto particolare; di fatti ho indicato, che i Greci lo confondevano con Apollo. Di più lo sparviero consacrato al Sole, simbolo d'Apollo, nella stessa guisa che lo era di Osiride, fu preso anche per simbolo d' Oro (2). Muratori (3) ha pubblicato un' iscrizione in cui Oro è confuso con Giano; l' anima del cielo e della terra.

SAC . TITIENUS . HORVS . IANVS .

La vera spiegazione della divinità chiamata Oro, la fa conoscere per la medesima sostanza del sole, ma per quella sostanza giunta al più alto grado della sua energia, vale a dire al solstizio di estate. I Greci ne lo fan credere traducendo nella loro teogonia Oro per Apollo, ossia il Sole nel suo maggiore splendore (4). Jablonski nella lingua copta trova l' etimologia del nome di Oro, che vuol dire signore

(1) È noto che nell' egizia teogonia, le divinità erano nel tempo stesso figli, fratelli, padri e madri, gli uni degli altri, sotto diversi rapporti; la qual cosa ha prodotto nella narrazione de' fatti una falange d' errori.

(2) Plutarco dice, che Oro era l'aria, l'atmosfera che tutto abbraccia il globo, e lo vivifica; forse da ciò venne che Oro fosse confuso col Priapo dei Greci, vale a dire, col principio fecondatore della terra.

(3) Murat. 110, o Thes. Inscr.

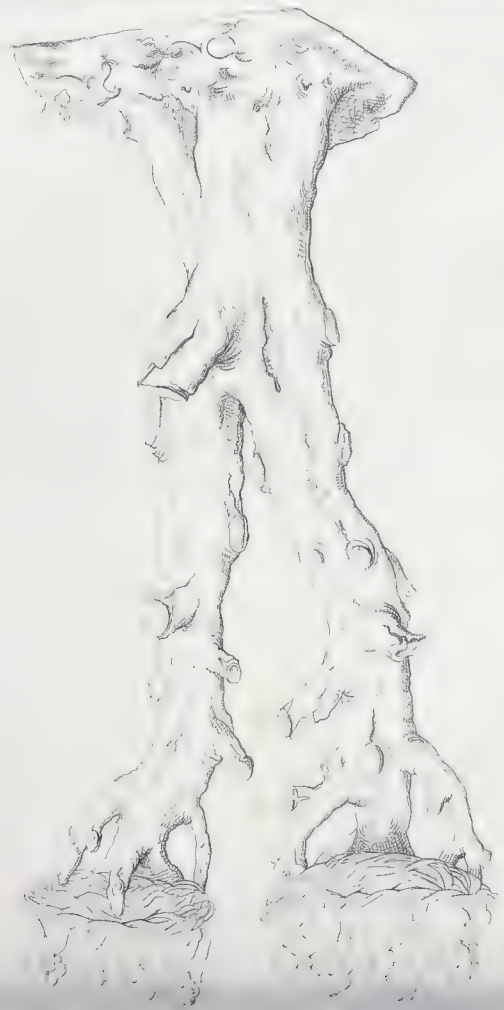
(4) Oro e Arpocrate, figliuoli d' Osiride e d' Iside, furono insieme confusi. D'altronde diceasi, che ambedue erano nati col dito indice applicato alla bocca, come chiaramente rilevasi da una figura rappresentante Oro, e perciò il primo era chiamato Oro il vecchio, ed il secondo Oro il giovane; e per la stessa ragione gli abitanti di Butus nel basso Egitto, celebravano delle feste comuni a queste due divinità. I molti rapporti che trovansi fra Oro ed Arpocrate, hanno dato argomento al tipo de'gemelli celesti Castore e Polluce. — (Plut. de Isid. et Osir.) — (Herodot. a. c. 144). — (Diod. 1.) — (Mem. dell'Accad. delle iscriz. t. 1).

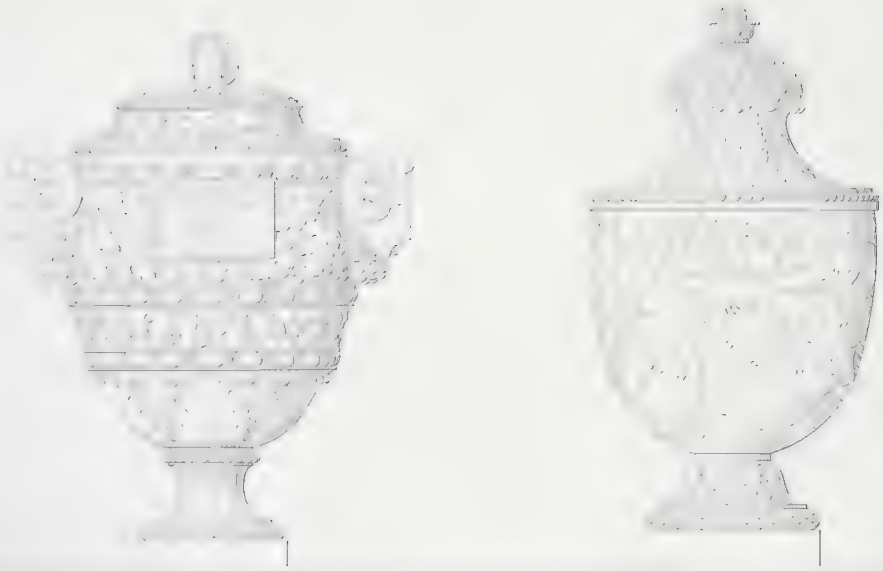
o re, lo che alla forza e al potere del sole d'estate perfettamente si addice. Il segno del lione domina verso il solstizio d'estate: allora il Nilo inonda, e rende fertile l'Egitto: in tal momento Oro brilla sotto la forma del Sole; perciò due lioni sostengono il trono di lui. Winckelmann ha pubblicato un monumento di bronzo rappresentante Iside che allatta il proprio figlio Oro. Ella introduce il dito nella bocca del bambino acciò gli serva di capezzuolo. Caylus ha pubblicato un monumento simile, nè può veruno ingannarsi riguardo al bambino, poichè dalla parte destra del capo egli non ha la ciocca di capelli, con cui d'ordinario distinguesi Arpocrate (1).

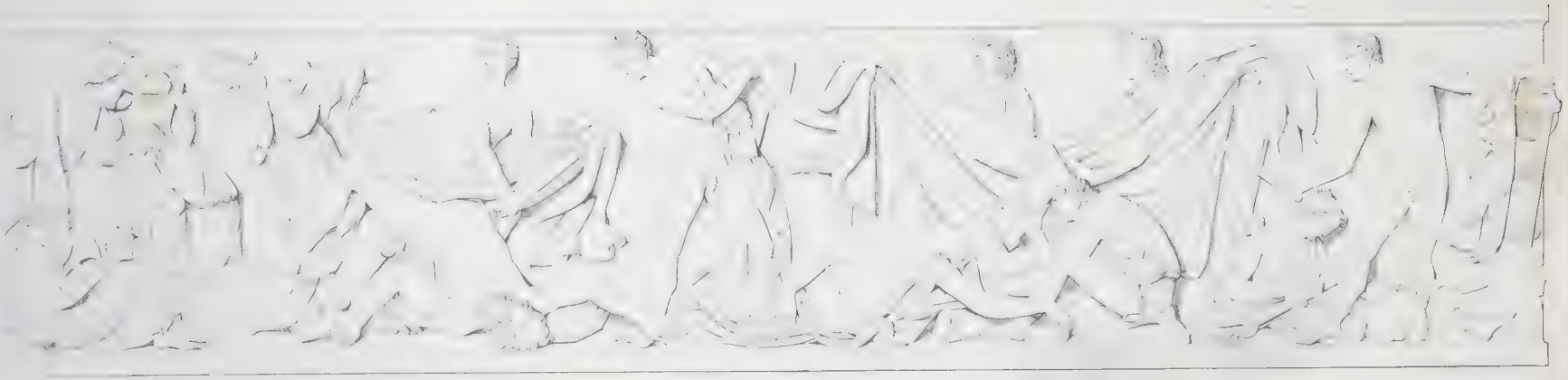
Ai lati dell'ingresso veggonsi due tronchi d'alberi con nidi di putti: vengono i medesimi riportati da Ennio Quirino Visconti; più lo scherzo dello statuario, che il lavoro decsi considerare in questi due oggetti da me indicati con la Tavola XVII. Al numero 1689 è posto un superbo Candelabro ricco di volute e di fogliami, ch'io presento con la Tavola XVIII; ed è similmente ammirabile il lavoro, che vedesi alla Tavola XIX, in cui produco due Vasi sovrapposti da maschere. Mirabile n'è il lavoro, e più che difficile l'esecuzione del medesimo, a fine d'isolare quelle parti, che debbono costituire il carattere della maschera, sia essa tragica o comica; non faccio parola di esse, avendone trattato a lungo nell'appartamento Borgia ed in altro luogo. La Tavola XX presenta un Fauno a cui vien tolta la spina dal piede, ed unito ad esso Mercurio col gallo, simbolo della vigilanza e dell'attività; ed è per questa ragione, che sopra alcuni monumenti antichi si trova fra gli attributi di Minerva e di Mercurio. Esso esprime anche i combattimenti e la vittoria, perchè preferisce di morire piuttosto, che cedere: era immolato ai Lari ed a Priapo: era egli pur anco la vittima che, allor quando guarivasi d'una malattia, veniva offerta ad Esculapio. Gerolamo Mercuriale riferisce, che un soldato cieco, come Valerio Apro, essendosi rivolto a questo Dio per essere guarito, questi gli rispondesse ch'era d'uopo, ch'egli prendesse il sangue di un gallo bianco, ne facesse un collirio con del miele, e si fregasse gli occhi per tre giorni. Il soldato ubbidì, fu risanato e pubblicamente rendette grazie al nume; ed è forse per questo, aggiunge Mercuriale, che alcuni antichi hanno rappresentato Esculapio con un gallo in pugno. Qualche volta si vede ai piedi di Bacco, perchè venivagli sacrificato per la conservazione della vigna. I Galli avevano preso ne' loro stendardi il gallo, forse per l'equivoco latino del loro nome; anche i Francesi lo hanno avuto lungo tempo per emblema.

Di maggior rilevanza è il bassorilievo Tavola XXI, che esprime la morte di

(1) Ebbe il nome di Oro un re d'Assiria: Oro si chiamò inoltre il gran Dio degli Otaiti, i quali ne riconoscono un certo numero di meno importanti: Oro di Tolosa consisteva in immensi tesori, che i Galli gittavano in un lago, ch'essi supponevano essere la residenza di una divinità. L'anno quinto prima di G. C. Cepione fece levare quell'oro, che a lui ed alla sua posterità fu tanto funesto, e che passò poscia in proverbio per indicare un bene fatale a colui, che lo acquista. Cicerone ha giustificato Cepione riguardo al rimprovero fattogli d'averne voluto per proprio conto approfittare; e fu eziandio re di Trezene, che fu probabilmente una colonia egizia.







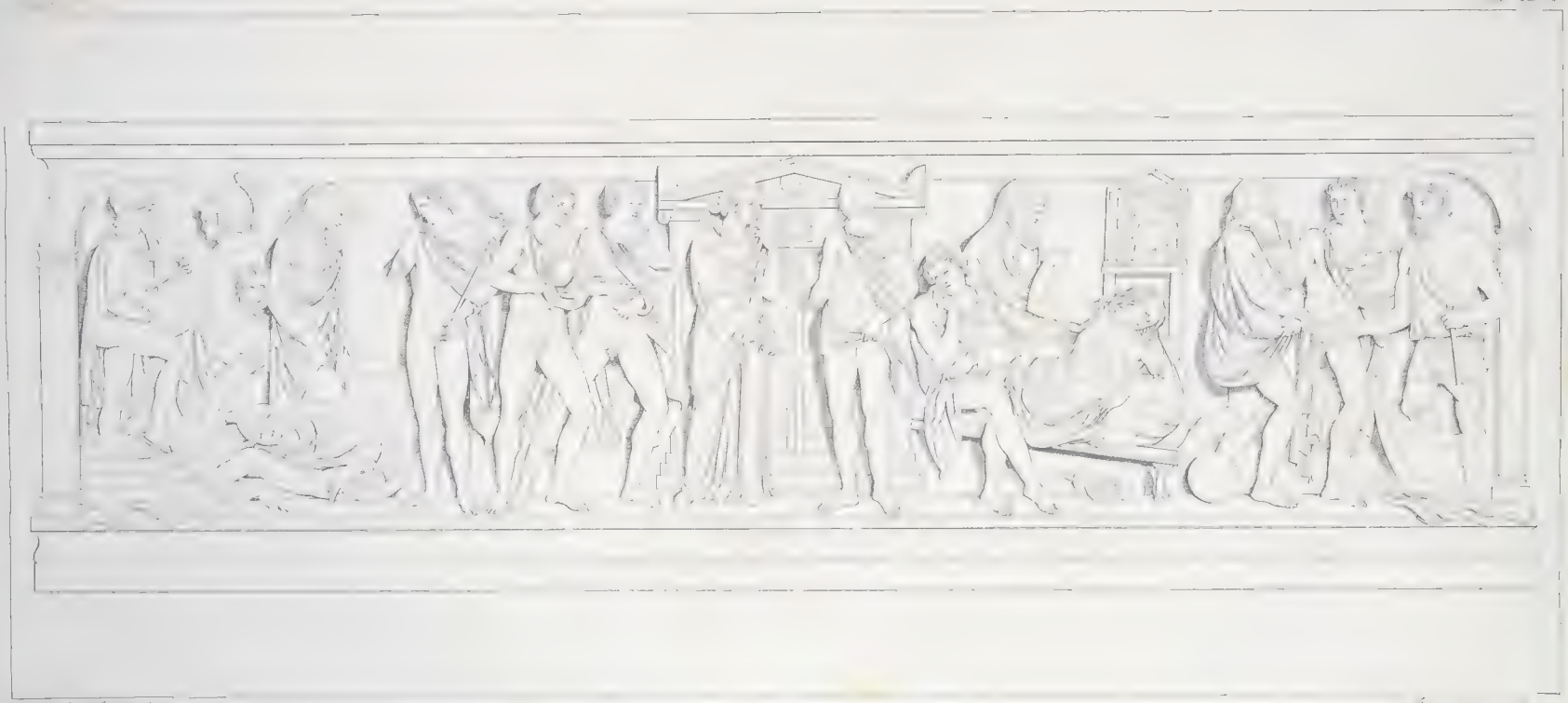
Clitennestra (1). Agamennone, avanti di partire per l'assedio di Troja, fidò la cura della sua sposa e de' suoi stati ad Egisto; ma incaricò in pari tempo un poeta e musico suo fido di vegliare sulla condotta del suo luogotenente, e della sposa. Ciò nondimeno essi furono infedeli: Egisto s'innamorò di Clitennestra; e costei non arrossì di vivere pubblicamente con lui. Agamennone, che ne fu istruito avanti la fine dell'assedio di Troja, si proponeva di vendicarsene; ma sua moglie concertò con Egisto il mezzo di trucidarlo. Allorchè egli fu ritornato, l'adultera sposa, occultando sotto mentiti vezzi il parricidio che essa meditava, diede ad Agamennone che andava nel bagno una veste chiusa nella parte superiore, e mentr'egli ne cercava l'uscita, due assassini gli si avventarono addosso e lo trucidarono. Dopo questa uccisione, e quella di Cassandra co' suoi figli, Clitennestra sposò Egisto e gli pose sul capo la corona d'Argo. Essa aveva avuto tre figli da Agamennone, Ifigenia, Elettra ed Oreste. Questi due ultimi vivevano ancora, allorchè essa trucidò il loro genitore. Oreste avrebbe subito la stessa sorte se sua sorella Elettra non l'avesse fatto segretamente ricoverare presso suo zio Strofio re della Focide, il quale aveva sposata la sorella di Agamennone. Quivi il giovine Oreste si unì in istretta amicizia con Pilade figlio di Strofio. Dopo un'assenza di sette anni egli ritornò a Micene risoluto di vendicare la morte di suo padre. Egli vi giunse segretamente coll'amico Pilade e con alcuni fidi soldati, e si nascose psesso sua sorella Elettra, che Egisto aveva maritata con un uomo di bassa condizione. Alcuni giorni dopo, sapendo che Egisto e Clitennestra erano nel tempio di Apollo, vi si recò co' suoi soldati, ed avendo fatto arrestare le guardie, uccise colle proprie mani la madre e l'amante di lei, che fece poi seppellire fuori della città; imperciocchè, come osserva Pausania, essi non erano degni di avere sepolcro vicino a quello di Agamennone. Gli autori variano sulla maniera con cui Oreste si rendette colpevole di parricidio. Secondo Eschilo, ciò avvenne per ordine dello stesso Apollo. Egli è il Dio stesso che m'incoraggisce, dic'egli; è desso che tuona dal profondo del mio cuore, e che mi annunzia crudeli tormenti, se gli uccisori del padre mio non vengono colpiti dallo stesso genere di morte, che hanno a lui fatto sofferire. L'addolorata ombra sua si vendicherà sopra di me, ov'io non mi

(1) Clitennestra apparteneva come figlia a Tindaro re di Sparta, e a Leda figlia di Testio re di Pleurone; in seguito divenne moglie del famoso Agamennone re d'Argo. Euripide, Pausania, Diodoro di Sicilia, raccontano che essa aveva sposato prima Tantalo figlio di Tieste, dal quale ebbe un figlio, e che Agamennone uccise il padre ed il figlio e rapì Clitennestra contro sua voglia; per cui Castore e Polluce, ad oggetto di vendicare un tale affronto, gli mossero guerra: ma Tindaro loro genitore, che aveva consigliato il rapimento, riconciliò il suo nuovo genero coi figli. Omero non parla di questo primo maritaggio, ed Eustazio lo niega come una favola, sull'autorità di quel poeta, il quale dice che Clitennestra era molto giovane, allorchè sposò Agamennone, re d'Argo e di Micene, fratello di Menelao re di Sparta, figliuolo di Plistene, nipote di Atreo, e non suo figlio, siccome credesi comunemente; ed egli è in virtù che Agamennone e Menelao furono allevati da Atreo, il cui figliuolo era morto giovane, che Omero ed alcuni altri poeti li chiamano figli di Atreo o Atridi. Vedasi Esiodo, Eustazio, Apollodoro, Servio, Lattanzio, Ovidio ec. Tutti gli scrittori vanno concordi sugli avvenimenti di questa disgraziata famiglia.

faccia suo vendicatore, ed io stesso sarò punito di sì orribile attentato; è questa una consolazione che l'oracolo anticipatamente promette ai nostri nemici. Acuti dolori si spanderanno sopra tutto il mio corpo, e le mie carni saranno dà orribile lebra consumate. Che dico io mai? L'ira del padre mi scoppierà contro di me con altri effetti. Apollo il vede scuotere il capo nelle tenebre, e lanciar furiosi sguardi. Le ombre dei trucidati eroi s'attaccono come un dardo ai mortali ch' esse perseguitano; durante la notte li destano, di falsi terrori li riempiono, e con acuta punta di bronzo sembrano straziarli. In tale stato si è esclusi dagli altari, e respinti dai sacrifizii. L'invisibile furore del padre mio m'accompagnerà dovunque: niuno potrà liberarmene; odiato, disprezzato dagli uomini, sarò costretto di miseramente perire. Io debbo credere alle sue minacce, e quand'anche non vi credessi, deggio vendicare Agemennone. Tutto mi vi spinge, gli ordini del cielo, la tenerezza per un padre, l'obbrobrio e la miseria in cui noi siamo; la vergogna di vedere tanti illustri guerrieri dal cui valore fu Troja distrutta, soggiogati da un'adultera donna; quell'effeminato assassino lo proverà ben presto. Accompagnato da Pilade, ei presentasi al palazzo della regina; si annuncia qual uomo incaricato da Strofio, onde recare in Argo la nuova della morte di Oreste, e fingendo di non conoscere Clitennestra, si scusa d'essere obbligato a fare un sì disgustoso racconto. La regina freddamente riceve una tal nuova, e ordina ch'ei venga introdotto nell'appartamento destinato agli stranieri. Egisto di ciò avvertito, va tosto a visitarlo, per assicurarsi della verità del fatto, ma nell'entrare, egli è da Oreste trafitto a colpi di pugnale; tosto sopraggiunge Clitennestra, e prova la stessa morte. Ho vendicato il padre mio, esclamò Oreste; ma, oh sfortunata stirpe! oh affanno! oh dolore! oh quanto è orribile il vendicarsi in tal guisa! . . . Già si turba il mio spirito, e si smarrisce; già sento nel cuor mio i moti di furore e di spavento (1). Il bassorilievo che esiste nella Galleria de' Candelabri non presenta alcuna squisitezza di lavoro, ma è stato riportato a bolino, ed in seguito a lungo descritto, per la celebrità del fatto.

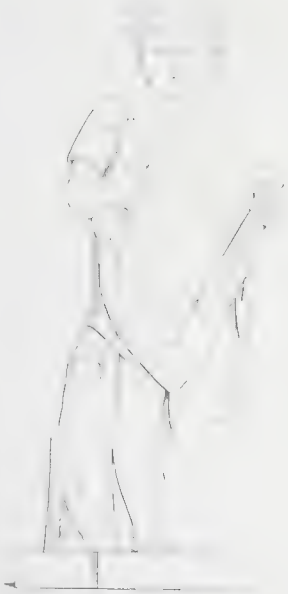
Altro bassorilievo Tavola XXII esprime la morte di Protesilao. La favola nel sarcofago è espressa nel seguente modo. Sopra uno dei piccoli lati del medesimo, Protesilao vestito colla clamide, dalla mano sinistra tiene un giavellotto, e pre-

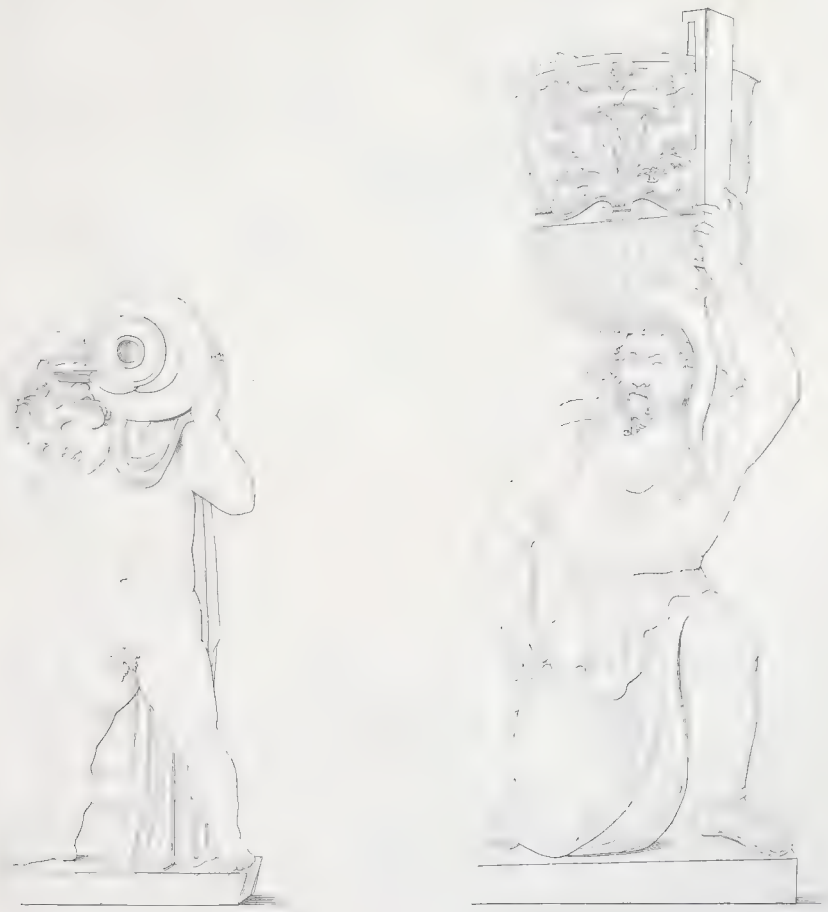
(1) Secondo la pagana religione, i parricidi erano abbandonati, in tempo del viver loro, alle furie vendicatrici che dovunque gl'inseguivano. Una donna che trucidava il proprio marito, uno sposo che uccideva la moglie era riguardato con orrore, le leggi pronunciavano contr'essi i più rigorosi supplizi, i giudici dell'inferno inventavano dei castighi per punirli, ma dopo la loro morte soltanto, i ministri delle eterne vendette cominciavano a tormentarli; mentre il parricida dal momento in cui avea consumato il delitto, apparteneva invece alle Furie, le quali recavansi a gloria di crudelmente e spietatamente tormentarlo. Ne abbiamo una prova nelle due tragedie di Eschilo ed in quella di Euripide, nella prima della quali Oreste così si esprime. Ah! nere figlie dell'inferno, Gorgoni armate di serpenti, voi piombate sopra di me: è deciso, io abbandono questi luoghi, io fuggo . . . no no, non è questa un'illusione; intorno a me risuonano le furibonde grida di mia madre! . . . Oh cielo, il loro numero si accresce; gl'infiammati loro occhi distillano sangue . . . io le vedo; esse m'inseguono . . . io non posso sostenerne gli sguardi.



Giov. Spalding dis.

Bern. Gaugeli





Reg. Bulliorum.

Lab. Ph. Ac.

senta l' altra alla sua sposa Laodamia, la quale è velata, seduta sopra un trono nell' interno del suo palagio indicato dalla volta, il cui fondo è teso; un guerriero armato porta lo scudo del giovane eroe, e volge altrove la testa per non intendere le ultime loro parole. L' altro piccolo lato rappresenta i supplizii di Tantalo, di Sisifo e di Issione. Nella parte principale del sarcofago suddetto è figurato lo sbarco dei Greci sul lido Trojano da due guerrieri, uno de' quali deve essere Enea, Acate, Euforbo, e l'altro che ha di già un piede sulla scala del suo naviglio, e Protesilao. L' oracolo aveva predetto che chiunque discenderebbe il primo sui lidi di Troja, vi perderebbe la vita; in fatti il corpo di Protesilao è steso in terra un poco più lungi sulla riva: la sua anima, sotto la forma di un' ombra ravvolta in un gran velo, lo abbandona: Mercurio Picopompo la riceve per condurla al soggiorno dei morti. Il gruppo vicino rappresenta lo stesso Protesilao, che dietro il permesso ottenuto da Plutone, è ricondotto da Mercurio alla desolata sua sposa. Laodamia ha saputo in sogno la disgrazia di Protesilao: suo suocero Ifiolo è seduto vicino ad essa; alcuni tirsi, una maschera bacchica, alcuni cembali, dei flauti diritti e ricurvi, ed un timpano, istromenti dei Baccanali, sono sparsi intorno al letto, per indicare che Laodamia non ha trascurato nessun dovere religioso a fine di ottenere dagli Dei la conservazione di Protesilao, e che le notizie ricevute da essi le fanno abbandonare delle ceremonie divenute inutili. Protesilao, condotto sempre da Mercurio, ritorna nel Tartaro, il cui ingresso è figurato da una arcata. Caronte l' attende per farlo entrare nella sua barca. Sembra che questo sarcofago sia stato fatto per due giovani sposi, i cui lineamenti dovevano essere disegnati sulle teste, appena sbozzate, di Protesilao e di Laodamia, che sono in piedi in mezzo al bassorilievo, e s' interttengono duranti le tre ore accordate da Plutone per rivedersi. La porta, avanti alla quale son essi, è quella del loro palazzo che non avevano avuto tempo di terminare, ovvero, con più probabilità, quella dell' inferno, tal quale la si vede sovra un gran numero di sarcofagi (1). La stessa ragione che milita per il bassorilievo di Clitennestra può applicarsi a questo, non ostante si è creduto riportarlo, non che illustrarlo. Ciò che alcun poco può risvegliare la comune attenzione si è un Amorino numero 1575 ed un Mercurio fanciullo numero 1428, i quali oggetti per essere di belle forme li produco con la Tavola XXIII.

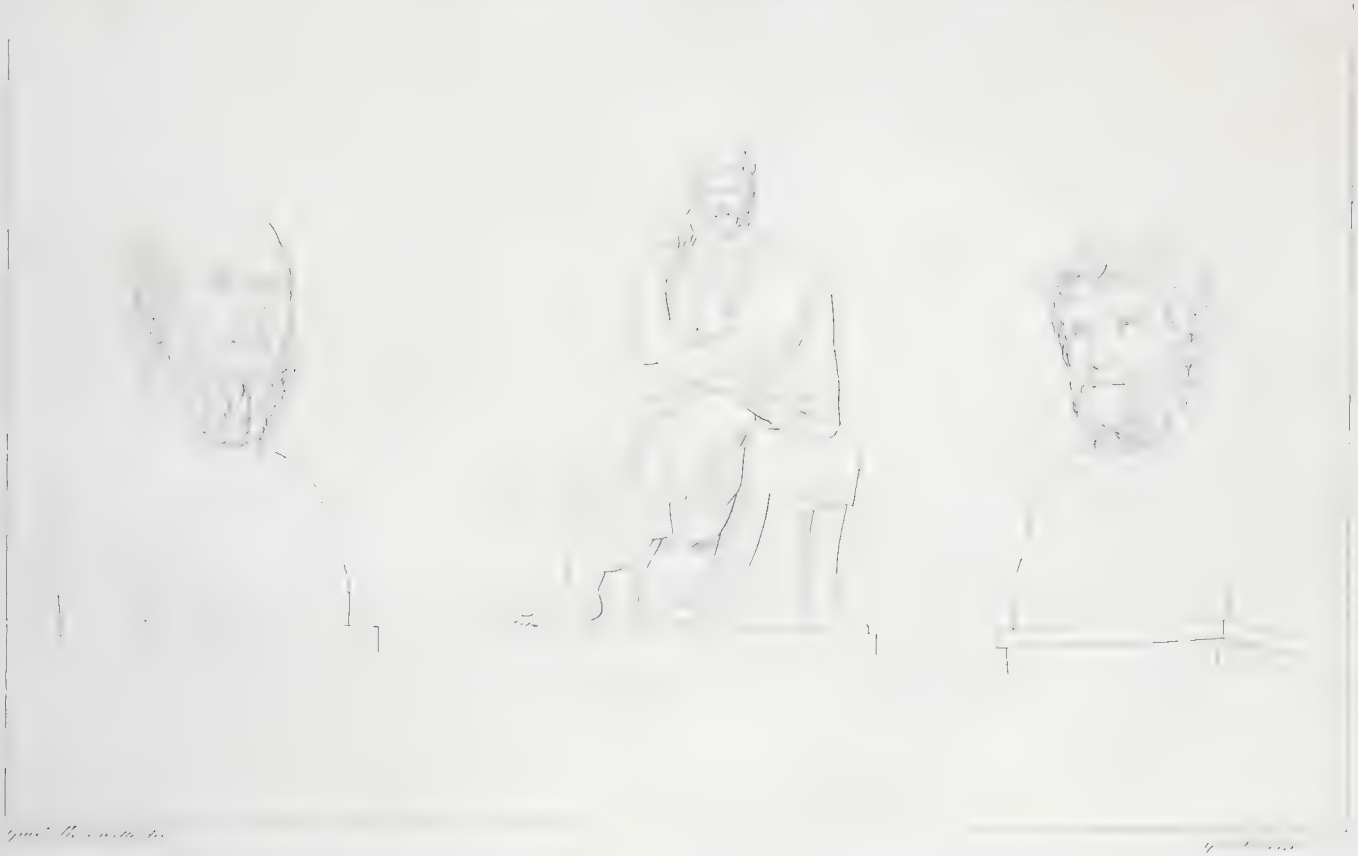
Unitamente ad un soggetto che porta il numero 1501, vedesi un Dace con vaso 1071, i quali riportansi alla Tavola XXIV; ed una donna con tazza 1403 ed una statua di Roma 1400, sono gli oggetti che si esibiscono alla Tavola XXV. Gli antichi non contenti di personificare le loro città, e di dipingerle sotto umana fi-

(1) Plinio fa menzione di una statua di Protesilao fatta da Dinomene. Winckelmann presumeva che l'attributo distintivo di questo guerriero fosse un disco, imperocchè Protesilao sorpassava tutti i Greci nella destrezza a lanciare quest'arme; perciò vedesi un disco sul bassorilievo sovracitato.

gura, attribuivano ad esse anche gli omaggi Divini. Fra quelle che sono state in tal guisa onorate, non havvene alcuna il cui culto sia stato tanto grande ed esteso, quanto quello della Dea Roma. Le si innalzavano dei templi, le si erigevano degli altari, in Roma non solo, ma in tutte le altre città dell' impero, a Nicia, in Efeso, a Alabanda, a Melasso, a Pola d' Istria. A Roma eranvi molti templi, in cui il culto di questa Dea era tanto celebre, quanto quello di alcune altre Divinità. Ordinariamente dipingevasi il tutto somigliante a Minerva, assisa sopra una rupe, avente ai piedi de' trofei, la testa coperta d'un elmo, e una picca in mano. Alcune volte, in luogo d'una picca, sostiene una vittoria, simbolo ben conveniente di quella città, che aveva vinto tutti i popoli della terra conosciuta. Roma vittoriosa è espressa sopra una medaglia di Galba, da un' Amazzone ritta in piedi, col piede destro premente un globo, tenendo nella mano sinistra uno scettro, e colla destra un ramo d'alloro. Roma felice, sopra una medaglia di Nerva è armata da capo a piedi, tiene nella sinistra un timone, simbolo del governo che esercitava sull' universo, e porta colla destra un ramo d'alloro. Le figure della Dea Roma spesse volte erano accompagnate da altri tipi. Tale era la storia di Rea Silvia, la nascita di Romolo e Remo, la loro esposizione sulla riva del Tevere, il pastore Faustolo che li nutrì, la Lupa che gli allattò, e il lupercale o la grotta, nella quale la Lupa ne prese cura (1). Una pietra intagliata, antica, della collezione del gabinetto Francese, ci rappresenta il genio di Roma sotto la figura di un giovane assiso sulla sedia curule posta innanzi all'altare di Marte. Da una mano tiene il cornucopia ricolmo d' ogni sorta di beni e di ricchezze, e coll' altra una statua della Vittoria, in atto di offrirla al Dio della guerra, come all' autore della fortuna di Roma. Con tale offerta, questa città riconosce dover essa l' ingrandimento della sua potenza, e del suo impero ai trionfi strepitosi delle vittoriose sue armi. L'allegoria di questo monumento votivo è spiegata eziandio dal motto: *Marti victori*. Le medaglie di Massenzio rappresentano Roma eterna, seduta sopra insegne militari, armata d'un elmo, tenendo con una mano lo scettro, e coll' altra un globo che presenta all' imperatore coronato d' alloro, come al signore, al protettore dell' universo, con questa iscrizione: *Conservatori urbis aeternae*. Le me-

(1) Roma qualche volta, benchè di rado è rappresentata torrita come Cibele. Tale si vede sulle medaglie della famiglia Calpurnia e Caninia, e su quelle di alcune città Greche ed Asiatiche. Roma ora ha dei montoni ed una capra ai piedi, come per esprimere, dice Monfaucon, che la sua origine deriva da un uomo allevato dai pastori, o per indicare la sicurezza che godevasi sotto il suo dominio; ora è seduta sopra un ammasso di armi ammonticchiate, spoglie delle vinte nazioni. Una pittura antica del palazzo Barberini, rappresenta Roma seduta sopra un trono, con un elmo a pennacchio, avente sopra ciascuna spalla un genio alato. Nella mano destra tiene uno scettro, e nella sinistra una vittoria portante una bandiera, coll' iscrizione: S. P. Q. R. A' suoi fianchi, sulla stessa sedia, vedesi un uomo nudo seduto sopra un cigno, o papero che sia, forse in memoria di quelli che salvarono il Campidoglio; uno scudo ovale le sta da un lato. Due altre medaglie della famiglia Aurelia e Cornelia, rappresentano la testa di Roma con un elmo ricurvo a guisa del frigio berretto; forse per indicare l'origine di Roma, fondata, secondo la comune opinione, da genti discese dai Trojani.

Gilt. Bronze. Ht. 18 in.



daglie di Vespasiano ci fanno vedere Roma coll' elmo in testa, seduta sui sette colli, tenendo uno scettro, ed avente a' suoi piedi il Tevere, sotto la figura di un vegliardo. Sulle medaglie di Adriano, Roma tiene un ramo d' alloro nella mano sinistra, e nella destra la vittoria sopra un globo. È rappresentata con un elmo in un sacrifizio offerto da Tito, come pure in un bassorilievo del Campidoglio rappresentante Marco Aurelio, a cui ella commette un globo. In una medaglia di Probo è altresì rappresentata sovra un piedistallo in un tempio sostenuto da sei colonne. Avvi la leggenda *Romae aeter* (1). Molti altri oggetti converebbe descrivere, non che numerare, che per brevità si tralasciano; ma fra questi non deesi omettere il Candelabro 1569, il quale produco con la Tavola XXVI. Dall'andamento delle foglie, e della curva di esse gran somiglianza si scorge con gli altri, che sono in questa Galleria, non che coi superbissimi di già descritti, esistenti ai lati dell'Arianna abbandonata nella Galleria delle Statue. Prossime al sunnominato Candelabro veggonsi una gran quantità di Vasi moderni, i quali formano una serie dei più pregievoli, e rari marmi diversi sì antichi che moderni, tutti di bella forma ed egregiamente lavorati. A fin che il lettore possa concepirne un' idea, quattro ne produco in due distinte Tavole, cioè in quella XXVII, due contraddistinti co' numeri 1523, e 1410, ed in quella XXVIII altri due, co' numeri 1408 e 1565. Parlare di essi è inutil cosa, quando vengono riportati a bolino, per cui passo a far parola della Tavola XXIX nella quale oltre un filosofo 1469, un ritratto 1477, vedesi Socrate. Nella sala delle Muse parlai del figliuolo di Sofronisco; ora vengo di esso a dire quanto siegue. Tre erme della libreria di Fulvio Orsini riporta in

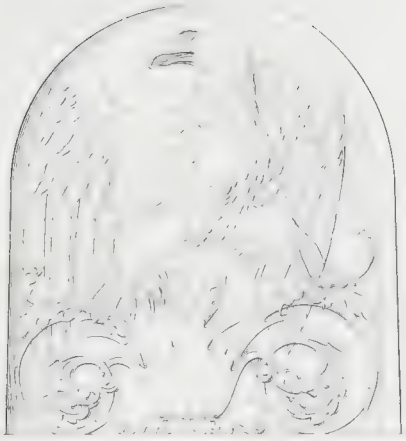
(1) Una statua del Museo Pio-Clementino è seduta sopra una corazza: posa la sinistra mano sulla spada; nella destra aveva forse una vittoria, ora le si è data la lancia, arnese proprio d'una guerriera, e che diede a' suoi cittadini il nome di Quiriti. Quantunque sedente, come conviene ad una città e ad una regina, mostra pure nell'atteggiamento svelto e vivace la prontezza dell' animo bellicoso, e si ravvisa, come l' appellò la poetessa Erinna, per figlia di Marte. In tal guisa si esprime Ennio Quirino Visconti nella illustrazione che dà di questa statua, la quale sembra che sia stata intagliata al rovescio nel Museo Pio-Clementino, edito per cura del tipografo Bettoni, d'onde è tolta, imperocchè ci presenta la mano destra appoggiata alla spada, e la sinistra tenente la vittoria. La città di Smirne in Jonia fu la prima, dice Eckhel, che rese gli onori divini a Roma. In un'assemblea dei deputati di molte città dell'Asia, quelli di Smirne vantaronsi in presenza di Tiberio, d' essere stati i primi a dedicare un tempio alla città di Roma, in una stagione in cui la potenza di essa, quantunque già considerevole, non era però giunta all' opogeo della sua gloria, imperocchè sussisteva ancora Cartagine, e l'Asia conava ancora nel suo seno dei re possenti. Alcuni anni dopo Alabanda, città della Caria, eresse un tempio, e instituì degli annui giuochi in onore di Roma divinizzata. A poco a poco questo esempio fu seguito da altre città; testimonio ne sono le infinite medaglie coniate nelle differenti città dell' Asia, coll' iscrizione: ΘΕΑ ΡΩΜΗ. Tutta volta, prosegue il citato autore, io non trovo alcun passo di antico scrittore, alcun pubblico monumento, col quale si possa provare, che in tempo della repubblica o dell'alto impero, Roma sia stata onorata come Dea nella stessa città di Roma. Per la verità vedesi la sua figura simbolica col nome di Roma, sopra le medaglie della famiglia Fusia; ma si vede eziandio quella dell' Italia col suo nome. Dopo Nerone, soventi volte si vede la figura di Roma sulle medaglie; ma non mai con un altare, non mai in mezzo d'un tempio, o col nome espresso di Dea, e pure sono questi i veri distintivi di divinità. Se Augusto permise di erigere dei templi in onore di Roma, questa concessione non riguardava che le provincie alle quali si permetteva questa specie di culto, a fine di maggiormente vincolarle all' impero col sacro nodo della religione. Adriano fu il primo che nel recinto della città, nel quarto rione fabbricò e consacrò un tempio a Roma ed a Venere.

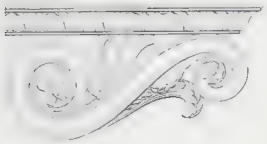
una sola tavola il Bellori (1), in cui crede rappresentato Socrate, ed una col nome ΣΟΚΡΑΤΗΣ, due delle quali principalmente sono somigliantissime a quella che producesi. Questo filosofo, quanto ebbe bella l'anima, tanto fu deforme nel volto, onde egli stesso solea dire alle sue mogli (2), che non era degno, che tra loro gareggiassero per cagione di lui. Platone (3) e Senofonte (4) dicono, che era simile a un Sileno, e lo stesso conferma Sinesio nelle lodi della calvizie. Cassiodoro sopra il Salmo 72 lo chiama *calvum, ventrosum, simum*, il che avea prima detto Galeno e Luciano; altri testimoni di ciò sono riferiti sotto il suo stesso ritratto. Qui aggiungo, che Aristofane suo nemico introdusse bene spesso in iscena comici mascherati col ritratto di Socrate, come fece ancora Eupoli, per renderlo ridicolo; e quindi si crede, che avessero origine alcune maschere, che il volto di lui rappresentano, pubblicate dal Chiflezio (5). L'immagine di Socrate si trova ancora nelle gemme degli eretici Basilidiani. Sidonio Apollinare (6) narrando come soleano distinguersi i filosofi ne' ginnasj, altro distintivo non attribuisce a Socrate, che i capelli bianchi: *Socrates coma candente.* Ma Senofonte dice (7), che aveva gli occhi storti e grossi, che porgevano in fuori, e così guardava; che avea il naso con le narici aperte e arricciato. Alle tre suddette erme l'Orsini (8) aggiunge un bassorilievo, che rappresenta Socrate sedente, senza tunica, col pallio, che coprendolo dal mezzo in giù, nel resto lo lascia tutto nudo; Senofonte dice solo (9), che egli andava con la spalla scoperta. Egli spiega un volume, come lo stesso autore narra, ch' egli eseguiva ragionando con Critobulo. Il Gronovio (10) aggiunge quattro altri ritratti di questo padre della morale filosofia cavati dal Canini (11), dal Galleo, dal Gevarzio, ed una corniola di Fulvio Orsini, dove era il ritratto anche di Platone. Quel busto, che porta il medesimo Orsini (12), era allora nella Galleria Vaticana, e vi si trova anche di presente. Veggonsi altre teste di Socrate tutte simili tra loro nel Causeo (13) e nel Museo Fiorentino (14), la quale universale concordia nell'effigiare questo filosofo, oltre le ragioni e le autorità di sopra riportate, ci rendono certi dell' effigie del medesimo, la quale non sarà stato difficile averla somigliante, giacchè in Atene si mantenne lungo tempo la statua di lui, come riferisce Diogene Laerzio (15), gettata in bronzo da Lisippo, e non in oro, come si legge in Tertulliano (16). Luciano nella morte del Pellegrino ricorda una pittura, che rappresentava Socrate in prigione co' suoi discepoli. Interessante è il

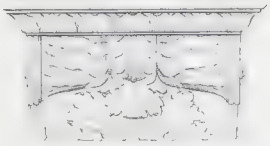
(1) Bellor. Imag. III. — Virg. part. I. n. 34.
(2) S. Girolamo Advers. Jovin. circa finem.
(3) Plat. nel Teeteto.
(4) Senof. nel Convito pag. 883. ediz. di Parigi 1625.
(5) Jo. Chifl. Socrates sive de gemmis ejus imag. coel.
(6) Sidon. Apoll. lib. 9. Ep. 9.
(7) Senof. nel Convit. pag. 891.
(8) Fulv. Ors. n. L.
(9) Senof. nel Convit. pag. 884.
(10) Gron. Antiq. Graec. vol. 2. n. 66.
(11) Canini. Iconogr. n. 45.
(12) Ful. Ors. part. I. n. VI.
(13) Causeo Gemm. ant. n. 26.
(14) Mus. Flor. vol. I. Tav. XLI.
(15) Laer. lib. 2. Segm. 43.
(16) Tertull. in Apologet. n. 14.

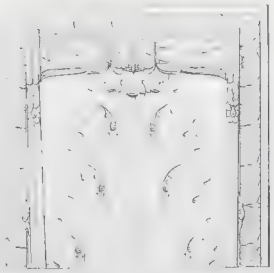
Palma 1 2 3 Palmas

Spa. Fontana de Atina.







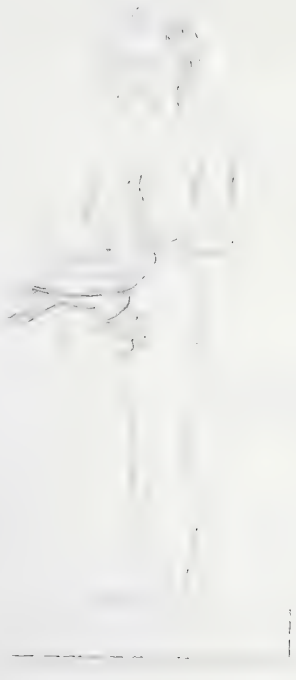


Palmi . . . 5 . . . . 10 2 . . . . . Romani

Ejusdem Bernardo de Rossi

Vetus . . . Romanus

Gyul. Bernabò dis. et inc.



musaico Tavola XXX, poichè servì di pavimento ad un Triclinio, ed in cui sono espressi de' Pesci, un Pollo, Sparaci e Datteri. Due statue produco con la Tavola XXXI, sono un Bacco ed una Baccante: una di esse è di sorprendente conservazione; alle quali succede un Candelabro 1638, che solo produco colla Tavola XXXII. Alcune antiche Mensole, non che un' Antefissa con Aquila sono gli oggetti della Tavola XXXIII, mentre la Tavola XXXIV contiene due Putti co' numeri 6, e 658. Un Vaso grande numero 1559, di un lavoro ammirabile, è riportato con la Tavola XXXV, mentre una Statua con ispighe 1561, ed un Putto con Cigno, compongono la Tavola XXXVI. Due Vasi uno avente dei Corvi per manichi, ed altro con semplici manichi rintorti, uniti ad altro vaso 1462 sono i tre oggetti della Tavola XXXVII, e Putti contiene la XXXVIII, ed una statua di Giovinetto 1602 con altro soggetto 1714, la XXXIX. Dopo altri monumenti, che certamente non sono al caso di richiamare la comune attenzione, viene finalmente un sarcofago su cui vedesi sculta in bassorilievo la favola di Niobe. Un grande, e memorabile esempio della collera degli Dei, e della vendetta loro sulla presunzione de' mortali si ha nel lagrimevole avvenimento di Niobe, e de' suoi sventurati figliuoli. Questa altera donna, alle cui nozze per la prima volta fu usata la Lidia modulazione (1), come racconta Pindaro ne' suoi Peani, renduta feconda di numerosissima prole, godeva l' amicizia di Latona madre d' Apollo e di Diana, secondo che ci conferma Saffo presso Ateneo dicendo (2):

Latona, et Niobe valde amicae fuere.

Qual giusta cagione avesse poi Latona di dispregiarla, di odiarla, e di trarne vendetta per mezzo de' due suoi figliuoli si può scorgere in tutti i libri de' mitologi, e particolarmente in Ovidio (3), che descrive con molta deligenza e vivezza tutto il funesto avvenimento. Pausania (4) nel narrare le cose greche ci dice, che essendosi portato nell' Attica, allorchè fu giunto in Atene, vide sopra il teatro la rupe, ove si conservava quel tripode di Apollo, in cui era espresso questo Dio e la sua sorella, in atto di uccidere i figliuoli di Niobe. Gli Ateniesi credevano che sul monte Sipilo si vedesse Niobe mutata in pietra, ed asserivano, che ivi era seguito quel fatto. Pausania uomo diligentissimo si volle cavar la curiosità di andarvi; ed ecco il risultato delle sue osservazioni: *Io poi per veder Niobe ascesi sul monte Sipilo. Vi sovrasta una pietra a guisa di scoscesa rupe, che a quelli che vi sono d'appresso non dimostra aver la forma nè di donna, nè di piangente: a quelli poi, che la riguardano da lontano, pare di vedere una donna afflitta e lagrimante.* Vi era poi costante tradizione fra i Greci, che il sasso in cui

(1) Plutarc. Della Musica. tom. 2. pag. 11. 36.
(2) Aten. lib. 13. cap. 4.
(3) Ovid. Metamof. libr. 6. v. 145.
(4) Pausan. libr. 1. cap. 21. pag. 49.

fu trasformata quella donna infelice, ogni anno in estate lagrimasse (1). Questa favola essendosi renduta così comune, servì di soggetto d' una tragedia a Sofocle, ed Aristofane (2) e gli antichi rammentavano questo avvenimento a quelli, che si rammaricavano eccessivamente per la morte di un figliuolo da loro amato. Timocle comico dando a' suoi spettatori varj avvertimenti per ben sofferire l'avversa fortuna, e confermandogli il fatto con l' esempio di diversi eroi, per sopportare in pace la perdita d' un figliuolo, fa contemplare la povera Niobe. Ecco le sue parole conservateci da Ateneo (3):

Obiit tibi filius? Niobem respice.

Essendo dunque così celebre questo fatto: non è meraviglia, che tante volte fosse espresso dagli antichi artefici. Già abbiamo veduto, che era stato scolpito in quella grotta dietro al teatro d'Atene. Plinio (4) poi ci dice, che tutta questa favola si vedeva rappresentata in marmo nel tempio di Apollo Sosiano. L'opera era bella, ma non si sapeva, chi ne fosse stato l'autore. Altri dicevano, che era di Scopa, altri di Prassitele. Che il primo scolpisse queste statue, non si raccoglie da veruno autore: che poi se non per Roma, almeno per la sua patria le lavorasse Prassitele, è incerto; si ha dall'epigramma seguente dell'Antologia (5), dal Grozio tradotto:

Ex viva lapidem me Dii fecere: sed ecce;
Praxiteles vivam me facit ex lapide.

Questo epigramma fu anche imitato da Ausonio in questa maniera (6):

Vivebam, sum facta silex, quae deinde polita
Praxitelis manibus, vivo iterum Niobe.
Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu:
Hunc ego, quum laesi numina, non habui.

È incerto quanti fossero i figliuoli di Niobe. Omero, il più antico di tutti gli autori Greci dice, che furono sei solamente, ma Larso, che fiorì a tempo di Dario figliuolo d' Istaspe, ne numera quattro soli. Alcmano poeta lirico vuole, che fossero dieci, ma Minermo poeta elegiaco, che fiorì a' tempi di Solone e Pindaro, credono essere stati venti. Esiodo ne accrebbe il numero sino a ventuno, se

(1) Pausan. Libr. 8. cap. 2. pag. 601.
(2) Casaubon. Osserv. ad Aten. libr. 7. c. 13. pag. 569.
(3) Aten. libr. 6. cap. 1.
(4) Plin. Stor. nat. lib. 36. cap. 5.
(5) Antolog. libr. 4. cap. 9.
(6) Auson. Epigramm. Heroic. 28.

si debba credere ad Eliano (1). Apollodoro poi gli attribuisce l'aver creduto essere eglino stati venti solamente (2). La ragione di questa differenza può essere, che derivi dall'avere Apollodoro riferito da' versi del medesimo poeta l'intero numero de' suoi figliuoli, eccettuata Cloride, che sopravvisse alla strage de' fratelli; in questa maniera si concilia il sentimento di questi due autori. Che Cloride sopravvisse, lo riferisce Pausania (3), anzi dice, che oltre Cloride sia rimasta ancora Amicla, che sole si erano umiliate a pregare Latona. Egli aggiunge di più, che Cloride sul principio ebbe nome Melibea, ma essendo ad un tratto per la paura divenuta pallida, preso il nome da questo evento, fu chiamata Cloride. Riporta poi un'altra tradizione, dalla quale si raccoglie, che sola Cloride avanzò alla strage della sua famiglia. Pausania però non crede, che si debba prestar fede a questa narrazione, e pensa, che effettivamente perissero tutte (4). Non è meraviglia, che egli sentisse così, perchè essendo studiosissimo d'Omero, probabilmente non si volle allontanare dal sentimento di quell'uomo immortale, che cantò nell'Iliade (5):

Quique super fuerant geminis fixere sagittis.

Chi vuol poi leggere più esatte ricerche sul numero de' figliuoli di Niobe, potrà vedere Natale de'Conti (6), il Barzio (7), e il Cupero (8). Se il bellissimo monumento di questa favola, che ammiravasi nella villa Medici sul monte Pincio, e che fu trovato avanti la porta di san Giovanni (9), potesse servire a qualche cosa in queste dubbiezze, si raccoglierebbe, che quattordici furono questi sventurati figliuoli, sette maschi e sette femmine, il che è conforme ancora al sentimento d'Ovidio (10), che tanti li crede appunto. Il nostro gruppo pare copiato da una statua simile ad un'altra che esisteva nella villa Medici. Altre copie se ne trovano in Roma, e fra le altre una nella galleria di casa Colonna; le opere eccellenti avevano la sorte di essere ripetute. Una tal cura era affidata a' magistrati, e siccome lo spirito per le Belle Arti era ovunque, in ogni parte similmente si scolpivano e s'imitavano i capo lavori, per eternare la memoria degli uomini e degli Dei; abbiamo notata qui addietro questa cosa, parlando dell'Ercole di Glicone. La statua a mano destra del nostro gruppo ci presenta una figliuola di Niobe in atto d'inginocchiarsi: ha il capo cinto dallo strofio, le si legge nel volto l'orrore e lo spavento; e pare che raccolga un panno, con cui forse tenta coprire il fratello, che ha il ginocchio sinistro piegato a terra, e stendendo l'altro piede, si appoggia con la sinistra ad un masso e guarda

(1) Elian. Var. Stor. libr. 12. cap. 36.
(2) Apollod. III. 5. 6.
(3) Pausan. libr. 2. cap. 21. pag. 160.
(4) Idem libr. 5. cap. 16. pag. 417.
(5) Omer. Iliad. Ω v. 609.
(6) Natal. Cont. libr. 6. cap. 13.
(7) Barz. sopra Stazio Tebaid. libr. 3. v. 108.
(8) Cuper. Osserv. libr. 3. 13.
(9) Flamm. Vacc. Lett. num. 74.
(10) Ovid. Metamorf. libr. 6. v. 145. e segg.

in alto, forse per vedere donde si partivano le saette, che avevano uccisi i suoi fratelli. Per avventura questi è quell' Ilioneo, di cui Ovidio (1):

Ultimus Ilioneus non profectura praecando
Brachia sustulerat: Dique o, communiter omnes
Dixerat, ignarus non omnes esse rogandos:
Parcite, motus erat, quum jam revocabile telum
Non fecit, Arcitenens . . . . .

Molto in acconcio mi torna ora il servirmi de' versi delle Metamorfosi, dove si descrive elegantemente questo avvenimento, perchè illustrano assai le varie positure di queste eccellentissime statue, giacchè a ben considerare molti tratti di quel poeta, e compararli con questi marmi, pare che lo scultore avesse letto Ovidio, o che Ovidio avesse osservate queste sculture. Una chiara riprova di ciò si avrà da chi consideri la statua di Niobe, che era in villa Medici, e vedrà non esser diversa da quella, che viene espressa ne' seguenti versi del medesimo Ovidio (2):

Sexque datis leto, diversaque vulnera passis,
Ultima restabat: quam TOTO CORPORE MATER
TOTA VESTE TEGENS. Unam minimamque relinque
De multis: minimam posco, clamavit et unam.

Così le belle arti danno l' una all' altra la mano, e ajutatesi scambievolmente, ciascuna di esse poi fa l' ammirazione, e le delizie degli uomini. Ecco la spiegazione, che Rabaud de Sain-Etienne ha dato di questa favola: *Niobe*, dic' egli, *ossia la donna che piange. Eravi nella Meonia una montagna sormontata da una rupe che si vedeva da lungi, e che rappresentava la figura d'una donna che piange. Quella montagna era chiamata Sipilo, e ne' tempi anteriori in cui ella gittava fiamme, era stata appellata Mons Keraunius, il monte fulminante. Appiè del monte Sipilo eravi una città dello stesso nome, e che altre volte chiamavasi Tantalis, la figliuola di Tantalo. Forse era una colonia della città di Tantalo situata sul Meandro in qualche distanza da quel luogo, ed in una palude, ove dopo alcune crudeli catastrofi si vide circondata d' acque senza che le fosse possibile di bevere. Plinio racconta che la città di Sipilo fu inghiottita da un tremuoto, e che in quel luogo vi si formò uno stagno da acqua salsa. Strabone, riportando lo stesso fatto, dice che sotto il regno di Tantalo, vi furono in Frigia dei violenti tremuoti, vi si formarono dei grandi laghi, la città di Sipilo fu inghiottita, e Troja*

(1) Ovid. Metamorf. libr. 6. v. 261.

(2) Idem libr. 6. v. 298.

stessa fu sommersa, la qual cosa ci ricorda l'allagamento di Troja, sotto il regno di Laomedonte. E questo fatto, dice altrove Strabone, non è punto una favola; imperocchè ne' tempi posteriori, hanno in quel distretto avuto luogo dei grandi tremuoti. Ciò che noi abbiamo detto del monte Sipilo, il quale fu un vulcano, conferma questo fisico annedoto. La forma stessa della rupe che lo coronava, è analoga ai bizzarri effetti che sogliono produrre le vulcaniche eruzioni. Dalla sommità dello scoglio della donna che piange scorre un'acqua continua, cui in figurato linguaggio, si dà il nome di sue lagrime, Ovidio su tale proposito dice:

Liquitur et lacrymas etiam nunc marmora manent.

Prima che il terremoto avesse rovesciata la sfortunata città di Sipilo, e formato quel lago salso che ne prese il posto, dalla montagna scorreva una quantità di sorgenti, che venivano portate al numero di dodici:

Geminis Niobe consumpta pharetris.
Squallida bissenas Sipylon deduxerat urnas.

La città approfittava di quelle belle acque, le quali senza dubbio, contribuirono alla sua popolazione e alla sua ricchezza, e furono le moventi dell'orgoglio di cui venne rimproverata. Il tremuoto tutto distrusse: la città fu rovesciata, scosso il monte, le sue acque si perdettero, ed uno stagno di acqua salsa prese il posto di qualla superba città. Ecco la fisica storia provata dalle testimonianze degli antichi, dall'analogia dei nomi, e dalla conformità delle relazioni. Abbiamo, più sopra, veduto questa medesima storia in figurato e mitologico linguaggio narrata. È egli forse difficile di riconoscere nella favola la storia figurata di un grande e memorabile avvenimento? Quella superba rocca, figliuola di Tantalo, e di quello che domina da lungi; e quella madre di Sipilo (Sipilo era l'uno dei figliuoli di Niobe e i nomi delle figlie erano evidentemente quelli delle riviere) è dal dolore pietrificata. Essa piange per vedere il paese inondato e distrutto: le sue sorgenti, figlie superbe che irrigavano il paese, intieramente disseccate; i suoi figliuoli, cioè le città vicine, inghiottiti dall'ira degli Dei. Ah, certamente essa avea peccato! Eccola dolente, desolata, immobile sugli avanzi che la circondano, dell'antico suo stato nulla più le rimane se non la sua forma ed il tristo potere di versar lagrime. È cosa singolare di vedere le spiegazioni che hanno dato gli antichi della favola di Niobe, e tutte quelle che sono state immaginate dai moderni; essi hanno detto fuorchè la verità. Non conviene attribuire siffatti errori ai popoli che parlarono quell' animato linguaggio stesso, all' ignoranza de' popoli che a loro succedettero, e al cambiamento portato nello spirito umano dall' uso del-

l'alfabetica scrittura. Se per istabilire questa verità fossero necessarie delle maggiori prove, non mi sarebbe difficile di trovarne nelle origini greche, ed in certe asiatiche storie. I Greci trasportarono queste ultime nel loro paese, o forse furono loro portate, e le confusero colle propie ogni volta, che i nomi asiatici ed i nomi greci presentavano loro i più leggieri rapporti. Quindi eravi una Niobe tebana, figliuola di Pelope e di Taigete, oppure di Foroneo e di Laodice: ella fu sposa di Zeto, o d'Anfione, o d'Alalcomene, fondatore di città nella Beozia: dessa fu madre d' Ismeno, fiume della Beozia: d'Argo, che fondò Argo: d'Amicla, che fondò Amicla nella Laconia: di Genna che fondò la città di Genova nella Liguria. I Greci mischiarono la favola tebana colla favola meonia; tutti quei figli di due madri vennero confusi insieme: Pelope il greco, padre dell'una, fu il figlio di Tantalo meonio; padre dell'altra. In siffatta confusione di favole evidentemente geografiche non avvi che la geografia la quale possa esservi di guida; e dove io non mi sia ingannato nelle spiegazioni che ho date, e nei principii che ho posti, questa chiave servirà a spiegare una buona parte delle greche favole.

Non è concorde, dice Winckelmann, intorno all'autore della famosa Niobe, e delle figure che l'accompagnano presentemente riunite in una sala della galleria di Firenze, altre volte nel giardino Medici a Roma. Alcuni l'attribuiscono a Scopa, altri a Prassitele; un epigramma greco la crede di quest' ultimo statuario. Se la Niobe che si è conservata è quella stessa di cui parla Plinio, sembra che la probabilità penda a favore di Scopa, il quale ha vissuto moltissimo tempo prima di Prassitele. Ciò che avvi di certo si è, che la semplicità del panneggiamento della figlia di Niobe, è un'induzione a favore d'un tempo anteriore. Ma ove si bramasse supporre che quest' opera sia una copia della statua di Scopa, attesochè Roma ci offre la ripetizione di molte figure dei figliuoli di Niobe, si avrà avuto cura di esattamente imitare lo stile dell' originale; e in quel caso, la mia opinione può essere ammessa quanto nel primo. Sappiamo d' altronde che anticamente vedeasi in Roma una statua di Niobe della stessa grandezza, e probabilmente nell' attitudine medesima, come l' apprendiamo dal gesso di una testa, il marmo della quale si è presentemente perduto. Quella testa porta il carattere di uno stile posteriore, applicabile ai tempi di Prassitele. Le ossa dell'occhio ed i sopraccigli che nella Niobe di marmo sono eseguiti con uno sporto tagliente, nell' ultima testa vi sono con una sensibile rotondezza, come in quella del Meleagro di Belvedere, strattagemma che dà maggior grazia, e del quale era inventore Prassitele. I capelli sono essi pure d' un' esecuzione più accurata, di modochè potrebbe essere che questa testa di Niobe fosse il frammento d' un lavoro di Prassitele, del quale parlasi nel greco epigramma. Questo gruppo dovrebb' essere composto indipendentemente di Niobe e d'Anfione, sposo di lei, di sette figli e di sette figliuole; ma da ambo i lati egli è mancante di figure. Evvi grande apparenza, che le due fa-

mose figure conosciute sotto il nome di *lottatori* della galleria del gran duca di Toscana in Firenze, siano due figliuoli di Niobe, di fatti per tali furono riguardati, allorchè furono scoperti, e nel tempo in cui non se ne avevano ancora le teste, che si trovarono in seguito. Imperocchè quelle figure sono, sotto la denominazione di figli di Niobe, indicati in una rarissima stampa dell'anno 1557; ed io congetturo che, siccome la scoperta di quelle due statue porta la medesima data di quelli delle altre figure del gruppo di Niobe, così siano tratte dal medesimo luogo, come ne lo attesta anche Flaminio Vacca, nelle sue notizie intorno alle scoperte fatte a' suoi tempi. Anche la favola istessa porge un nuovo grado di verisimiglianza alla mia congettura; dessa c' insegna che i figli primogeniti furono uccisi da Apollo, all' istante in cui stavan eglino sollazzandosi nel far corse di cavalli in una pianura, e che i più giovani perirono nel momento, in cui si esercitavano alla lotta. Questa opinione è pur anco dall' arte confermata, mediante la somiglianza dello stile e dell' economia del lavoro, colle altre figure di Niobe. Ciò che prova altresì non poter quelle due figure essere altrimenti lottatori dei pubblici giuochi, si è la forma delle loro orecchie, le quali non sono fatte come quelle dei Pancraziasti; d' altronde poi i lottatori ordinari ed i Pancraziasti, avevano l' uso di rovesciarsi al suolo, mentre gli atleti di Firenze combattono e lottano in piedi. Questi figliuoli di Niobe possono essere chiamati un Symplegma, vale a dire, un gruppo di lottatori che a vicenda insieme si avviticchiano: sotto questo nome, Plinio indica due rinomati gruppi di lottatori, l' uno del celebre Cefissodoro, le mani de' quali dic' egli sembravano entrar nella carne piuttosto che nel marmo; l' altro di Eliodoro, rappresentante la lotta di Pane o di Olimpo. Ma non si può dare questa denominazione a due figure collocate, una a fianco dell' altra, come lo ha creduto Gori. Il cavallo che tuttavia esiste appartiene all' uno de' figli primogeniti; l' artefice che lo ha ristaurato ha fatto ogni studio per rappresentare la polvere che il quadrupede, galoppando, alza dalla pietra che gli serve d'appoggio. La figura d' un uomo di avanzata età, acconciata di straniero abbigliamento, è quella d' un pedagogo, e custode di fanciulli: in siffatta guisa sono vestite due figure simili sopra un bassorilievo della villa Borghese, che rappresenta la medesima favola. Un tale vestimento indica dei domestici, e degli schiavi stranieri, tra i quali sceglievansi quelli che erano destinati ad aver l' ispezione dei fanciulli; tale era Zopiro posto da Pericle presso d' Alcibiade. Nelle ruine degli antichi giardini di Sallustio a Roma, eransi trovate alcune figure in bassorilievo, che egualmente sappresentano Niobe. Pirro Ligorio il quale riferisce questo fatto nei suoi manoscritti della biblioteca del Vaticano, ci assicura che quelle figure erano di bel lavoro. Un bassorilievo conservato nella galleria di Pembrock, a Wilton in Inghilterra, offre il medesimo soggetto. Dal catalogo di quella galleria sembra, che siasi voluto apprezzare il valore di quello antico pel suo peso: osservasi, ch' ei sale

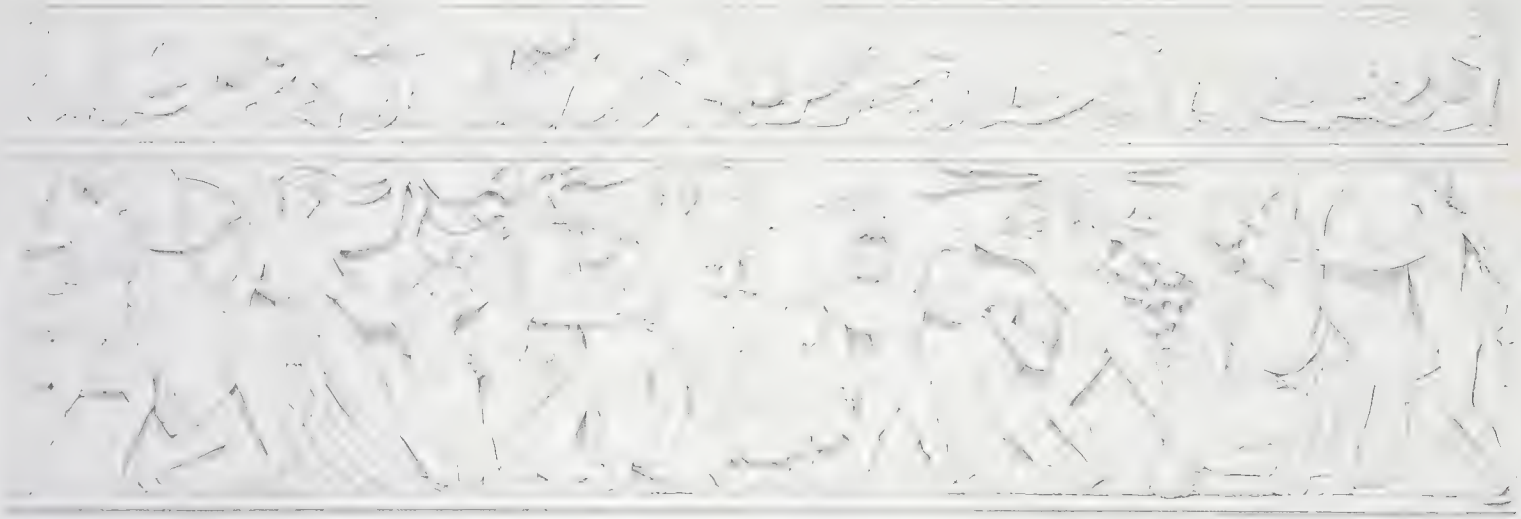
quasi a tremila libbre peso d' Inghilterra. La favola medesima era altresì eseguita in bassorilievo sulla porta d'avorio del tempio d'Apollo, fatto edificare da Augusto sul monte Palatino. Niobe e la figliuola di lei, debbono essere riguardate siccome altrettanti monumenti dell'alto stile. Ma le figure di questo rinomato gruppo ne portano il distintivo contrassegno di quello stile, vale a dire, quella apparente durezza che caratterizza la Pallade antica, e ne fissa l'età. I principali tratti che sono loro assegnati, e che dinotano l'alto stile, sono prima di tutto, quella cognizione, assolutamente increata della bellezza, poscia quella nobile semplicità, sia nell' aria delle teste, sia ne' contorni, tanto nel panneggiamento, come nell' esecuzione. Quella bellezza è come un' idea, la quale nasce senza il concorso dei sensi in uno spirito superiore; essa brilla per una sì grande semplicità di forme e di contorni, che ben lungi dal comparire d'essere stata creata con qualche sforzo, sembra al contrario essere stata concepita siccome un pensiero, e prodotta da un soffio. In siffatta guisa la facil mano del gran Raffaele, pronta ad eseguire tutto ciò che concepiva lo spirito di lui, formava con un solo tratto il più bel contorno di una testa di vergine, ed in tal guisa lo fissava, che per l' esecuzione, nulla eravi da correggere. Gli antichi, aggiunge l' antiquario, espressero sui loro monumenti il duolo con dignità senza smorfie, o contursioni. I gruppi del Laocoonte e della Niobe furono a ciò di prova. L' uno non ostante ci offre l' immagine della morte, e l' altro il quadro del dolore e dei patimenti spinti al colmo. Le figliuole di Niobe contro cui Diana ha diretto le micidiali sue frecce, sono rappresentate in quella indicibile ansietà, in quello stordimento di sensi, che provasi in forza dell' inevitabile aspetto della morte, che toglie all' anima sino la facoltà di pensare. La favola ci somministra un' immagine di siffatto stupore, di tal privazione d'ogni sentimento, nella metamorfosi di Niobe in rupe: dietro ciò Eschilo, nella tragedia di Niobe, la fa comparire assorta in profondo silenzio. Una simile situazione che sorprende il sentimento e la riflessione, e quasi somiglia l' indifferenza, punto non altera i tratti della fisonomia; conseguentemente, il dotto artefice poteva imprimere alla sua figura la più squisita bellezza, come di fatti eseguì. Perciò Niobe e le sue figliuole sono, e saranno sempre i modelli del vero bello. Tra la famiglia di Niobe, oltre al gruppo della madre che tiene fra le ginocchia la più giovane delle sue figliuole, contansi comunemente sedici altre figure: ma ve ne sono due assolutamente estranee: una delle figliuole è dubbia, e due figli sono raddoppiati; dunque non resta di evverato se non se la madre, cinque figlie, sei figliuoli, e il pedagogo. Niobe è rappresentata nell' età, in cui la natura è giunta alla sua grandezza, alla sua forza, ed alla sua dignità, senza essere ancora nella decadenza: il suo movimento esprime la brama di riparare le frecce mortali dirette contro la pargoletta, che si è rifuggita presso di lei: a questo effetto prende il suo manto sulla spalla, e procura di tirarlo innanzi: si piega sulla fanciulla, e po-

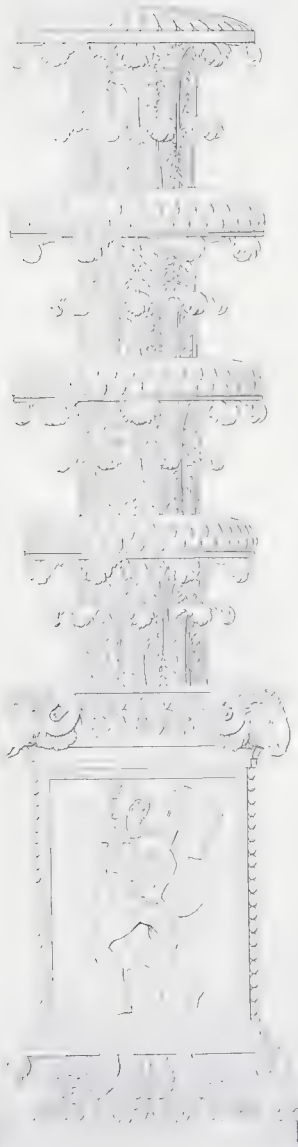
nendosela colla mano diritta fra le ginocchia, si rivolge un poco a manca, e mira in avanti verso la destra, dalla parte ov' è il pericolo, che vuole evitare: è penetrata dal più profondo dolore, che inspirar possa a una madre il tenero amore pe' suoi figli. La fanciulla è sospesa al seno della madre, di cui abbraccia colla sinistra il corpo, mentre la dritta portata sopra la testa, cerca di stornare le frecce che nelle sue angoscie crede già di sentire: ha le ginocchie piegate, ma non tocca terra se non colla punta del piede diritto, che le vesti celano alla vista. La terza figlia disputa la superiorità della madre, come capo d' opera dell' arte: la sua mossa è precipitosa: alza la testa, e la piega verso la parte diritta; colla mano sinistra tiene sulla spalla la veste, e colla diritta la ritiene sulle ginocchia, che ne restano coperte al pari del dorso, e della gamba diritta. I capelli sono annodati sotto una specie di rete o cuffia, cosicchè non se ne vede che una parte sopra la fronte, i ricci sono più fini, e sembrano più morbidi. È impossibile d' immaginare un sembiante più grazioso, più puro, più innocente; i suoi contorni hanno un non so che di più dolce, e più delicato che quelli di Niobe, ma sembra lavoro della medesima mano. La quarta figlia corre come per iscampare dal pericolo, che la incalza; i suoi tratti e le sue mosse esprimono il timore; colla diritta prende il suo manto, che leggiermente le svolazza sulle gambe. La sua veste ne lascia vedere tutti i contorni che sono d'inimitabil bellezza, cosicchè ella sta degnamente dirimpetto alla sorella: ma quella è forse più celeste e più nobile; questa più fina, più tenera, più graziosa. Il più giovine tra i figli della disgraziata Niobe, ha nove in dieci anni; fugge stendendo a se dinanzi la mano dritta, mentre la sinistra solleva le sue vesti che egli strascina; guarda indietro verso il pericolo da lui temuto, e tutti i suoi tratti corrispondono ai sentimenti che ispirar si deggiono da una tal circostanza. Questa figura ha molto sofferto, e non è benissimo ristaurata; ma tutto l'antico è uguale in bellezza al merito delle precedenti figure. La seconda figlia abbassa gli occhi, e verisimilmente deve fissarli su quello, tra' suoi fratelli, che già è morto, disteso sul suolo, e che le sarà stato posto vicino. I suoi capelli sono elegantemente annodati con un nastro; la sua veste è in due pezzi, che sono uniti da un cinto; colla mano sinistra cerca di coprirsi del proprio manto. Questa statua è di un lavoro meno finito, e meno diligente delle altre. La figlia primogenita mostrasi quasi ritta: pone il sinistro piede su d' un sasso: le braccia sono stese, e la veste semplicissima; è interamente abbigliata, ed ha il seno e le braccia del tutto coperte. È lavorata colla medesima perfezione delle prime. La testa è moderna, dispiacevole: ne è stato diminuito il seno dal suo ristauratore, perchè forse era assai danneggiato; le anche e la gamba destra sembrano state trattate nell' istessa maniera. Una figura maschile, e di età avanzata, che per la maniera del lavoro, pel genere del suo dolore, e per la grana del marmo appartiene alla stessa serie, pare che sia il pe-

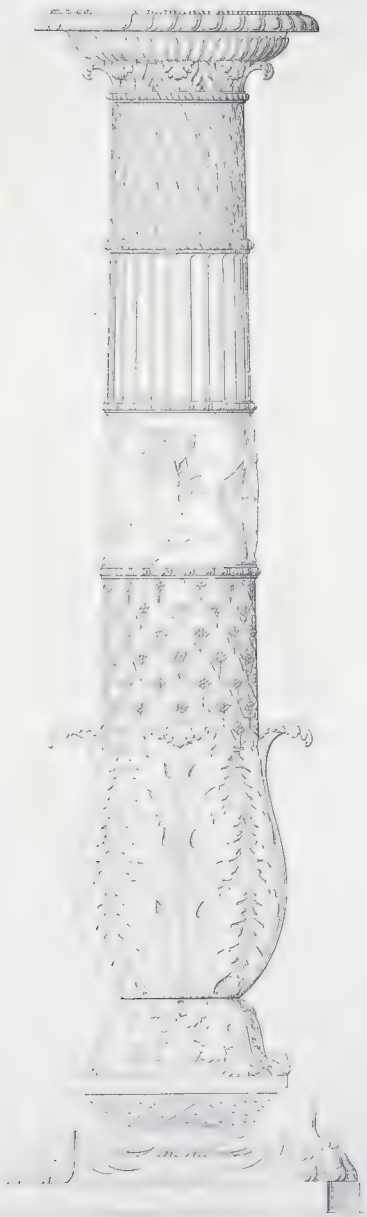
dagogo dei fanciulli, ed un bassorilievo del museo Pio-Clementino, conferma questa opinione. Taluno lo prese per Anfione, marito di Niobe; ma il carattere delle sue forme è troppo comune per esser quello d'un eroe, i suoi muscoli sono forti, le sue membra robuste, la sua statua piccola; è interamente vestito e porta delle anasiridi. Il figlio primogenito procura di salvarsi colla fuga: ha la destra ravvolta nel manto, e pare che con tal mezzo voglia difendersi la testa: le sue forme sono belle, la disposizione perfetta; ma il lavoro palesa la copia, ed ha dell'asprezza. Il terzo figlio è morto, disteso a terra sopra la sua veste: ha i piedi l'uno sull'altro: appoggia la mano sinistra sul petto vicino al sito, ove la freccia micidiale lo ha trafitto: la destra è ripiegata sopra la testa; gli occhi socchiusi e la bocca aperta per metà esprimon l'asprezza della morte. Un altro figlio, probabilmente il secondo, ha il piede appoggiato su d'un sasso: colla sinistra che è molto tesa, tiene in aria il suo abito, che prende dall'altra colla destra. Il quarto figlio, morendo, par che raccolga quanto gli resta di forze: è caduto sul ginocchio sinistro, e colla mano destra si appoggia ad un sasso; colla sinistra pare che tenti trattenere il sangue della ferita ricevuta sotto l'anca, di modo che è egli appena in istato di sollevare la testa; alza però il moribondo sguardo verso il cielo. In generale questa figura è elegantissima. Accanto a questa figura se ne trova una affatto somigliante, che pare essere l'antico originale: ma fu intieramente guastata dai ristauratori, che per farne scomparire i danni l'hanno diminuita. Le braccia ed il piede diritto, che non hanno sofferto verun danno, sono di un perfetto lavoro, e fanno deplorare le parti deteriorate; vi si vede quella certa violenta contrazione di muscoli, che accompagna una morte sanguinosa. Il quinto dei figli è pur duplicato e l'una delle sue figure sembra egualmente essere l'origine dell'altra. È egli in una violenta attitudine: il braccio destro è disteso, ed inviluppato in parte del manto, che è pure dalla sinistra sollevato, e pare che persino la testa non le appartenga. La figura di una fanciulla, che ha l'aria di aspettar timidamente qualche cosa, che venir le debba dall'alto, passa anch'essa per una figliuola di Niobe: e bisogna concedere, che le sue vesti hanno molta rassomiglianza col resto del gruppo, ma sul dorso di lei vedesi un pezzo quadrato di riporto dal quale può conchiudersi, che quella figura altra volta evesse le ali, ed era forse una Psiche. Un'altra figura di donna meglio travagliata della precedente, e pure annoverata tra le figlie di Niobe; ma ha proporzioni molto piccole, ed appartiene ad uno stile grande. Non è dessa nè spaventata, nè timida, ma festosa, non fugge, ma danza; probabilmente è quella la musa Erato. Collocata tra la famiglia di Niobe, come uno de' suoi figli, è pure una figura di un giovine, da alcuni creduto un Adone. Ha la positura dei discobuli e si suppone esser copia di quello di Minone, come se ne vede oggidì una copia nel Museo delle Arti in Parigi: ella è benissimo fatta, e converrebbe a Castore: ciò non ostante potrebbe anche essere se non se

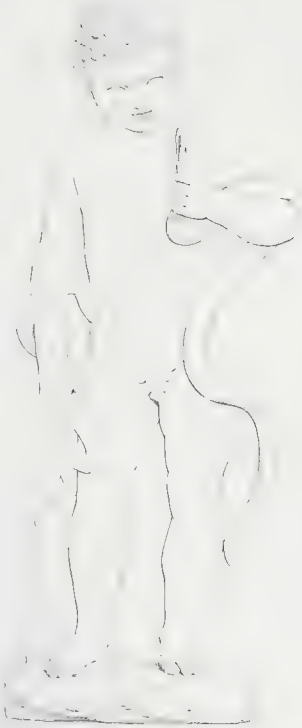
una copia, poichè l'idea è più bella della esecuzione. Altre volte poneasi nel numero dei figliuoli di Niobe anche il celebre gruppo dei lottatori, e le loro teste avrebbero potuto provare questa opinione, ma il resto è di uno stile più moderno. Credeasi altresì che un cavallo collocato presentemente nell'anticamera della Galleria appartenesse a questo gruppo. Il travaglio quantunque non sia senza difetto, è bello: ma pare, che per niun conto appartenga alla posizione delle altre figure; di più, quel cavallo non è stato trovato in Roma. Verisimilmente tutte quelle statue non hanno giammai fatto un gruppo contiguo: ma vedesi alcuna traccia del luogo, ove l'una toccasse l'altra: ma in tutte è più lavorato un lato che l'altro; il che fa credere fossero destinate ad essere poste contro di una muraglia: inoltre, il zoccolo di molte essendo fra loro rifondato sul rovescio, pare che dovessero avere la loro nicchia. Si può supporre che fossero collocate in una sala rotonda o in semicircolo, e che il centro di quel luogo fosse il vero punto di vista. Il solo figlio spirato pare, che fosse isolato, e disteso dinanzi alla seconda figlia, che mira a terra in atto lamentevole. Non si è ancora potuto scoprire se vi fosse maggior numero di figure appartenenti a questa famiglia, che non sieno state riconosciute, o che siano rimaste perdute; forse le susseguenti ricerche degli antiquarj scioglieranno una tal questione. Puossi domandar altresì se esistessero, o no le figure di Apolline e di Diana. La negativa sembra più verisimile, poichè siccome anche tutte le figure alzano la testa, sarebbe stato necessario che gli Dei fossero stati posti in una grandissima altezza, e non fossero che accessori, se pure non dovean essere colossali: in quest'ultimo caso avrebbero distolto l'attenzione dalle altre figure: per quanto si può concludere da ciò che esiste tuttora, pare che Niobe sia stata la figura principale, e debba essere collocata nel mezzo; a' suoi fianchi le due figlie maggiori, che fanno la corrispondenza l'una dell'altra, e più lungi la terza, e la quarta che sono nel medesimo caso. L'ordine, nel quale i figli farebbero miglior effetto, potrebbe rilevarsi dal farne le prove, ma sarebbe senza dubbio diverso da quello che hanno attualmente. Dacer sospettò, che la storia di Niobe sia stata tratta da quella della moglie di Lot trasformata in una statua di sale, ma non si vede alcuna relazione, che neppur lasci luogo a tale sospetto. Una pittura di Ercolano ci offre una Niobe ed una Latona, le quali si danno la mano, in segno delle loro prima amicizia: Febo si appoggia sopra di Niobe, e sembra prender parte al loro abboccamento, mentre che Illaria, Aglaja figliuole di Niobe, giuocano agli assioli. La punizione di questa orgogliosa madre, e la morte de' suoi figliuoli erano rappresentate sopra un bassorilievo della villa Borghese, pubblicato da Winckelmann. Sopra un bassorilievo, dice il medesimo, che era altre volte a Roma, rappresentante Niobe ed i figliuoli di lei uccisi da Apollo e da Diana, vedeasi la madre con uno dei figli, che gittavasi nel suo seno; il disegno trovasi nel gabinetto del cardinale Albani. Nel palazzo Rondanini di Roma si vede un

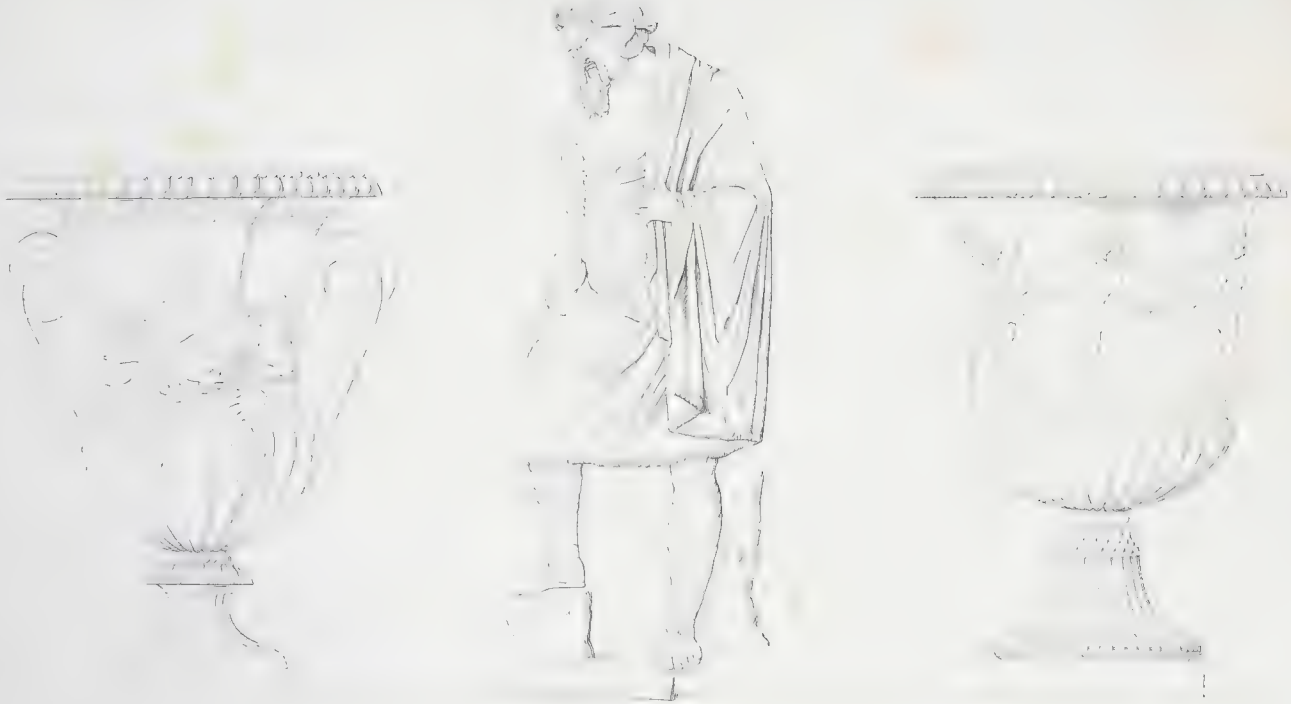
bassorilievo rappresentante un guerriero coperto di corazza, il capo ignudo, mentre innalza il suo scudo, e guarda il cielo. Dalla destra mano ei tiene un moribondo e denudato giovinetto. Guattani crede di riconoscervi Anfione, marito di Niobe, e nel giovinetto, l'uno dei figliuoli di quegli sfortunati sposi. Nel Museo di Firenze vi è il gruppo di Niobe e della più giovane delle sue figliuole, che ella tenta di coprire col proprio peplo, per sottrarla ai dardi di Diana. L'antico sarcofago del Vaticano, che dimostro colla Tavola XL ci rappresenta Apollo e Diana, situati alle due estremità del bassorilievo, armati d'archi e di frecce; Diana ferisce co' suoi dardi quattro delle figlie di Niobe, le quali si ricovrano invano presso della loro madre, mentre una delle loro nutrici tenta inutilmente di soccorrere; una delle Niobiti è di già rovesciata sopra il suo sedile, di cui si vede ancora lo sgabello; la nutrice la sostiene tra le sue braccia; l'altra Niobite, che sta nel fondo, si arretra dallo spavento: le due più giovani cercano un asilo fra le braccia della loro madre, che s'affretta di nasconderla sotto l'ampio suo peplo. Dall'altro lato, quattro dei figli di Niobe periscono sotto i dardi di Apollo; l'uno di essi è già disteso al suolo; un altro che porta due dardi, sembra voler fuggire senza sapere da qual parte; il terzo è caduto sopra le sue ginocchia; egli si copre il viso col braccio per evitare il colpo mortale; il più giovane si ricovra tra le braccia del suo pedagogo, che è vestito da schiavo, con una tunica senza maniche, con una pelle a forma di mantello e d'anassiride; presso del giovine disteso a terra evvi una delle sue sorelle che spira. Sopra il coperchio del sarcofago vi sono dieci Niobiti: cinque uomini e cinque donne, i corpi de' quali sono stesi a terra; le giovani donzelle stanno sopra alcuni sgabelli: la tinta del fondo indica ch'elleno sono state uccise nell'interno del palazzo del loro padre. I figli sono distesi sopra le loro armi da cacciatori: e siccome il velo del fondo non giunge sino allo spazio che essi occupano, si può giudicare che siano stati uccisi fuori del palazzo. Ne' due piccioli lati del medesimo sarcofago, che presento colla Tavola XLI, presso Niobe vi si vedono due delle sue figliuole, che cercano invano di evitare i dardi di Diana: due dei figli di Niobe uno dei quali sostiene il proprio fratello che è già morto, sono vicini ad un cavallo imbrigliato, che uno di essi stava per montare. Dopo tutto ciò che si è detto finora riguardo all'avventure di Niobe, e della sventurata famiglia di lei, cosa posso io aggiungere onde il lettore a primo colpo d'occhio, non rilevi la maestria con cui il rinomato Vilson trattò questo soggetto in una sua giudiziosissima dipintura? Le diverse attitudini dei personaggi componenti questo bellissimo lavoro e specialmente quello di Niobe, quasi dal terrore impietrita, mentre sta nel proprio manto ravvolgendo il più piccolo de' suoi figli; lo sdegno che manifestasi nel volto dei figliuoli di Latona, vindici dell'ingiuria fatta alla madre, tutto ciò prova abbastanza, che il valente genio del Wilson, nell'istante in cui s'accinse a rappresentare questa favola, profondamente e non meno degli an-









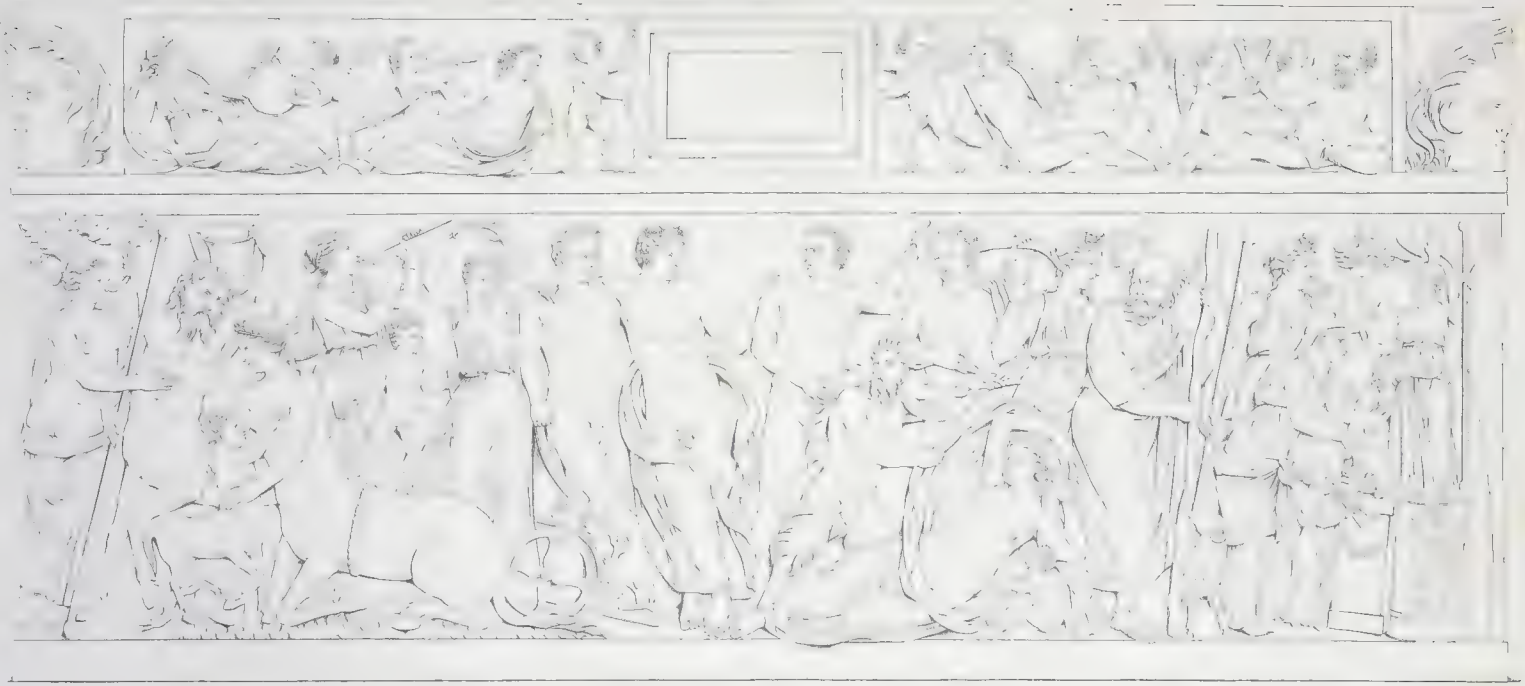


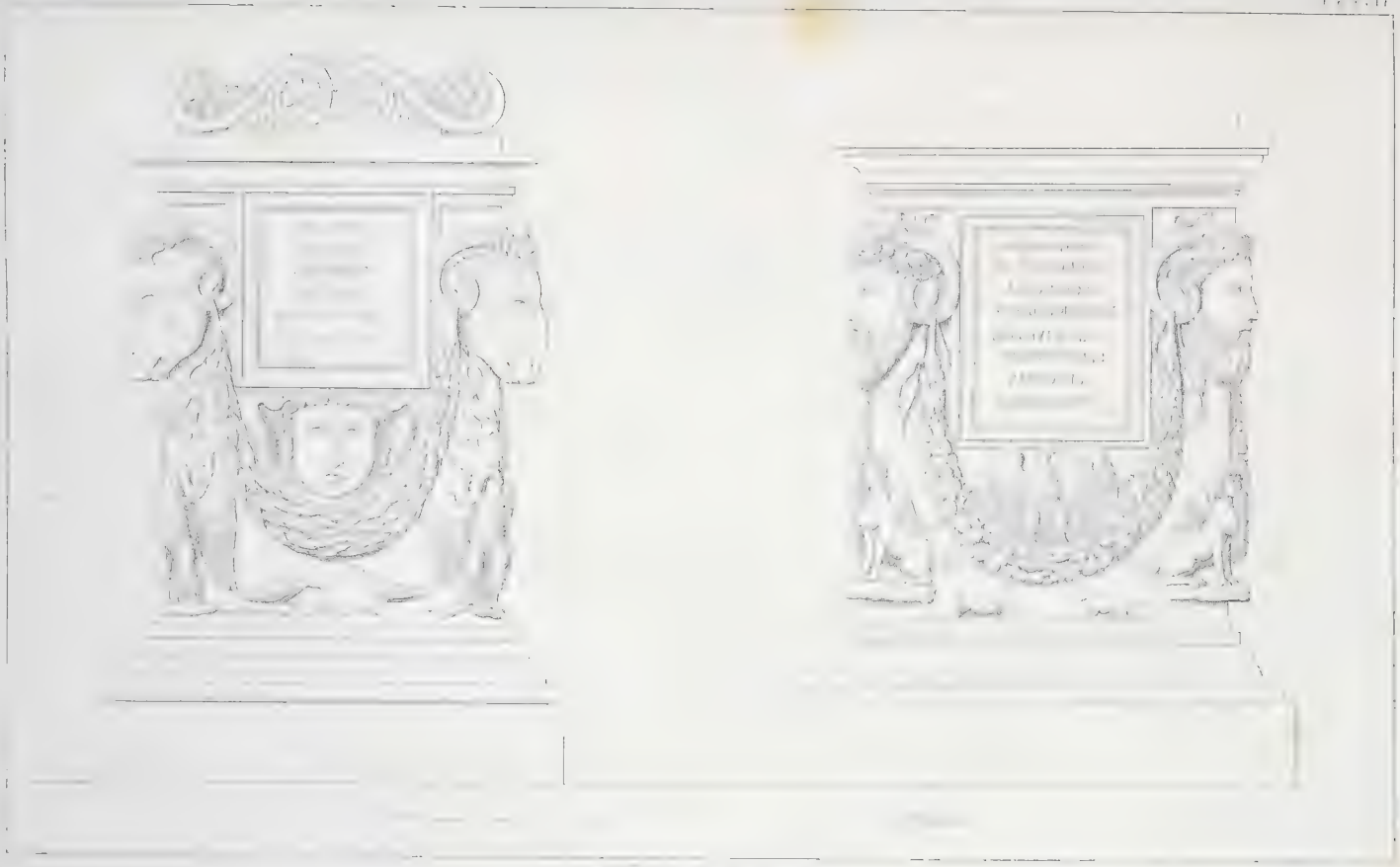
tichi artisti, ne sentiva la grandezza e la forza. Altra Niobe fu figliuola di Foroneo e di Laodice: fra le donne mortali fu la prima amata da Giove; poscia madre di Argo, quel medesimo che diede il suo nome all'Argia o Argolide. (Apollodoro lib. 2. cap. 1. — Eusebio lib. 2. — Pausania lib. 2. cap. 22. — Scol. Stat. Theb. lib. 4. verso 589). Partenio di Nicea, dietro Xanto, e Neanto e Simmiade di Rodi, antichi storici greci, parla d'una Niobe figliuola di Assaone, e moglie di Filoto che fu con tanto trasporto amata dal proprio padre, ch'ei volea sposarla. (Parthen. in Erotic. cap. 33). Fu una fontana della Laconia. (Plin. lib. 4., cap. 5. — Strab. libro 8, pagina 360). Per le lagrime di Niobe gli antichi avevano dato questo nome ad una sorgente che scorreva da un promontorio della Frigia; e Niobidi furono detti i figliuoli di Niobe.

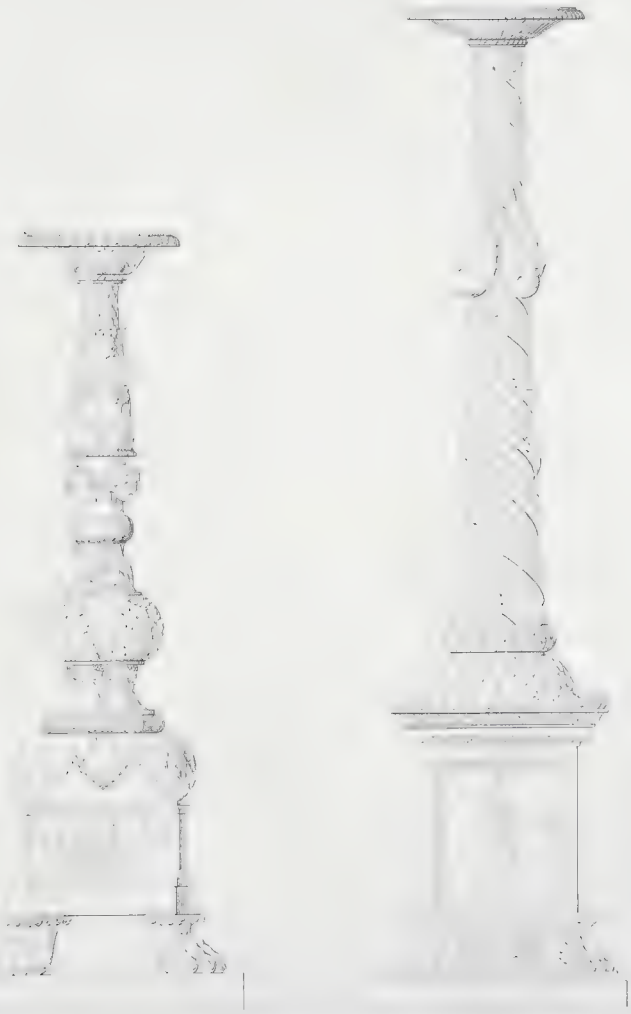
La Tavola XXXXII dà a conoscere un Pescatore e Mercurio fanciullo: ed un Putto con una picciola fanciulla la Tavola XXXXIII. Altri superbi Candelabri sono visibili nella Tavola XXXXIV e XXXXV. Un grazioso Putto con un uccello, insiememente ad Ercole con serpenti, sono i monumenti della Tavola XXXXVI, ed in quella che succede, cioè Tavola XXXXVII oltre due superbissimi Vasi, vedesi un Istrione, il quale nell'antico dramma significava un attore od un comico; ma più specialmente un pantomimo, che faceva la sua parte con gesti e con ballo. Tito Livio riferisce, che nell'anno 391 si fecero venire dall'Etruria degli Istrioni per i giuochi secolari. I Romani non conoscevano che i giuochi del circo, allor quando furono istituiti quelli del teatro, ove i saltatori e i commedianti, chiamati dall'Etruria, danzavano con una certa gravità, secondo l'usanza del loro paese, e al suono del flauto, sopra un semplice palco di tavole. Questi attori furono chiamati istrioni, perchè nella lingua del loro paese un commediante era appellato *Hister*, e questo nome poscia restò sempre ai commedianti. Cotesti istrioni dopo di avere per qualche tempo aggiunto alle loro danze toscane la declamazione di versi assai triviali, e fatti all'istante, come potrebbero essere i versi fescennini, si formarono in compagnie, e recitarono dei componimenti chiamati Satire, che ponevano in musica regolare al suono dei flauti, e che erano accompagnate da danze e da convenienti attitudini. Queste burlette informi durarono ancora dugento vent'anni, sino all'anno di Roma 514 in cui il poeta Andronico fece rappresentare il primo componimento regolare, vale a dire, un soggetto seguito; per la qual cosa, sembrando questo spettacolo più nobile e più perfetto, gli abitanti vi accorsero in folla. Agli Istrioni d'Etruria devesi dunque attribuire l'origine dei teatrali componimenti di Roma. Per avere un'idea degli antichi Istrioni converrebbe vedere un bassorilievo che rappresenta due Istrioni, l'uno de' quali e seduto, l'altro in piedi. Il carattere della maschera applicata al primo, che si riguarda come una curiosa statuetta, è quello appunto che solea darsi alle maschere servili: il breve indumento composto di tunica e di picciol pallio, qual era proprio de' servi anche sul teatro, assai chiaramente lo determinano. La corona di cui ha cinta la fronte, l'anello

che ha nelle mani, l'ara su cui siede, sono emblemi che presentano varj tratti delle servili scene nell'antica commedia. La situazione di sedere nell'ara rammenta alcune scene di Plauto, nelle quali il servo per assicurarsi dallo sdegno dell'irritato padrone, corre ad assidersi sull'ara. Il nostro attore è coronato d'una ghirlanda intrecciata di bende e di fiori, usata già per qualche rito sacro nella commedia stessa introdotto. Questa ghirlanda è di quelle che appellavansi *tortili* o *convolute*, e che soleano aver luogo ne' sacrifizi. Le calze gambali, che all'uso barbarico gli coprono ambedue le gambe, possono riguardarsi come un altro distintivo di servile personaggio; mentre gli schiavi sovente supponevansi Asiatici ed Orientali. L'invenzione di questa figura è semplice, gentile, benchè non mostri uno stile molto elaborato e corretto. Il secondo ossia l'Istrione in piedi è da osservarsi particolarmente pei gambali o calze, onde ha vestite le gambe, per le maniche strette, onde sono scoperte le braccia e per le frange o fimbrie che guerniscono l'orlo inferiore del picciol pallio. Questa statua scolpita in marmo lunense, fu trovata negli scavi dell'antico foro Prenestino. L'anello che si vede alla sinistra mano della figura, vi fu per innavertenza aggiunto dal disegnatore. Que' gambali notati sopra, come parte del vestiario orientale e barbarico, lo erano eziandio del comico. Non men proprie del vestiario teatrale erano le vesti con maniche, di che fan testimonio molte antiche dipinture. Le frange sono frequenti ancora tra i vari fregi degli abiti drammatici. Ficoroni, editore d'un bassorilievo esprimente una scena comica, ci additò una figura coll'abito stesso, e presso a poco nell'atteggiamento di quella, da noi qui riportata. E siccome questa aveva il volto coperto d'una maschera simile barbuta, così la maschera medesima fu ripetuta nella testa moderna, che si riportò sulla nostra statua. Plinio dice, che lo statuario Calcostene si era segnalato effigiando in bronzo dei commedianti, e che poscia il pittore Cretero aveva coloriti in Atene dei soggetti consimili. Forse la scena comica espressa nell'accennato bassorilievo, della quale fa parte la suddetta figura, potrebb' essere una copia di alcune fra le dipinture di Cratero, nella stessa guisa che la statuetta dell'Istrione seduto sull'ara, da noi testè riferita, potrebbe derivare da qualche originale in bronzo del mentovato Calcostene.

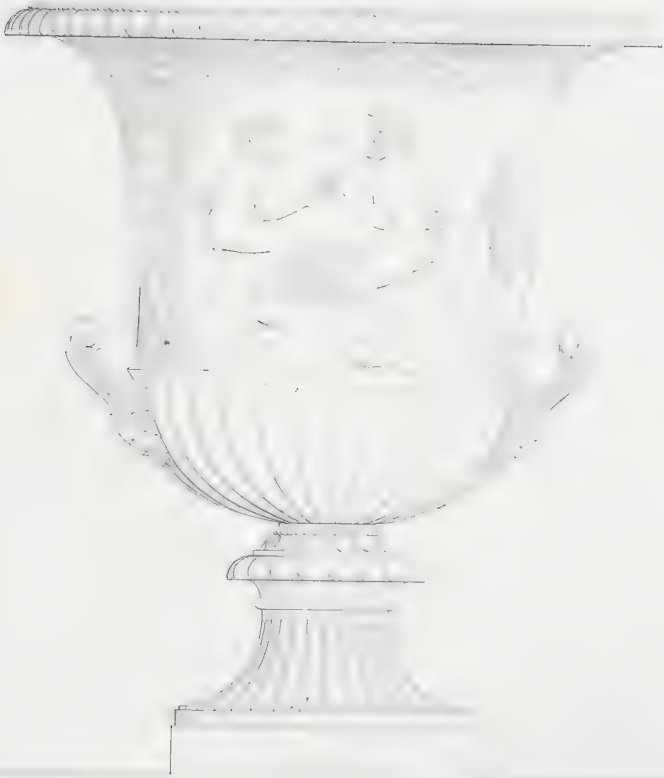
Due superbi piedistalli sono compresi nella Tavola XLVIII, e Menadi e Fauni nella XLIX. Più volte tenni proposito dei secondi, e nel descrivere il nuovo braccio di Museo fatto construire dall'immortale Pio VII, parlai eziandio delle Menadi, nome che davasi alle Baccanti e che denota il furor loro. È a sapersi, che fu ad esse dato questo nome, perchè nella celebrazione delle orgie, erano esse agitate da furibondi trasporti, correndo scapigliate e seminude, agitando il tirso nelle loro mani, facendo risuonare de' loro urli, e dello strepito de' tamburi i monti e le foreste, e spingendo il furore sino a trucidare le persone che incontravano per via ed a portare le loro teste, saltellando di gioja e insieme di rabbia. Le Menadi coronate di edere, di omilace e di abete, esercitavansi alla danza e alla cor-





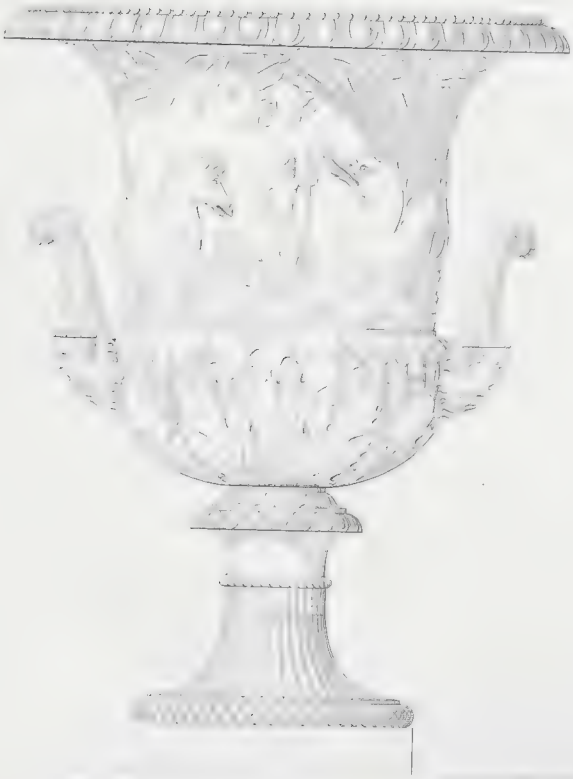


Gaine à Tarment des Aline



Palma [illegible] Romani

Lyon Bianchi dis ed inc.



Vol. VI.

Pieds 1 2 3 Pouces

Gius. Barucci lo. Cine.

Pl. XVI.

Pl. XVI

sa, con piacere dedicavansi alla caccia delle bestie selvagge e delle spoglie di quelle s' adornavano. Benchè le vergini, le maritate, le vedove concorressero alla celebrazione delle feste di Bacco, nulladimeno sembra che le vere Menadi fossero vergini. Nonno dice, che erano esse tanto gelose della loro castità, che per non essere sorprese dormendo, faceansi un cinto con un serpente; e nell'Antologia si vede che le Baccanti e Eurinome e Porforide, dovendo maritarsi abbandonarono i misteri di Bacco. Euripide riferisce che le Menadi o Baccanti sapevano custodire la loro castità anche in mezzo ai trasporti di furore di cui erano inspirate, e che a grandi colpi di tirso difendevansi dagli uomini che tentavano di far loro violenza; ma Giovenale è d' un' altra opinione, e Licofrone dà l' epiteto di Baccante ad una donna dissoluta. Eranvi a Sparta undici donzelle chiamate Dionisiadi, le quali alle feste di Bacco disputavansi il premio della corsa appellata Endriona. Molte pitture d' Ercolano rappresentano delle Menadi addormentate, che un Satiro sta per sorprendere; ed un'altra di quelle dipinture medesime offre una Baccante cui un giovane Fauno bacia amorosamente la mano. Una pietra antica incisa ci offre l' immagine d' una Menade in quello stato di abbandono e di voluttà propria dell'ebbrezza: dessa ha la testa rovesciata, gli occhi smarriti, i capelli sparsi e le ginocchia sopra d' un' ara: quella furiosa donna, nel suo trasporto, sembra evocare il Nume dal quale è posseduta: le si vede fra le braccia una piccola figura di donna che suona un duplice flauto, ed essa la innalza per offerirla siccome spettacolo; le evocazioni di lei hanno luogo dinanzi alla statua del dio Pane, o piuttosto del Dio di Lompsaco. Siccome questa strana divinità, e il Dio del vino avevano pres s' a poco il culto medesimo, così dalla parte opposta, in una specie di tino adorno, scorgesi una piccola figura di donna, la quale beve in un vaso della forma di quelli chiamati cotili.

Due superbi Areocippi produco con la Tavola L. Il lavoro dei suddetti è sorprendente, e non pochi dei medesimi si rinvengono nel Vaticano e nel Campidoglio. Nell' ordine de' monumenti succedono due Candelabri, ch'io riporto con la Tavola LI, e vengono contraddistinti coi numeri 1346 e 1372. Le Tavole LII, LIII, LIV, LV contengono eziandio altri vasi di varia configurazione e lavoro; se ne omette la descrizione, perchè riportati a bolino. Il soggetto di Diana ed Endimione vedesi scolpito in bassorilievo, e forma parte integrale della Tavola LVI. Per quanto si sia detto sul mitologico soggetto, non dispiacerà conoscere altri principii di dottrina contemplati dai più celebri mitologi, e nel tempo stesso illustrati dagli antiquari più insigni. Fogini così parla di Diana ed Endimione: » Nell'occorenza della ristaurazione della chiesa collegiata di sant' Eustachio di Roma, e precisamente dove è situato il grandioso, e vaghissimo altar maggiore erettovi dalla generosa pietà del cardinal Neri Corsini, nipote di Clemente XII, fu disotterrata la bell' urna sepolcrale, che è incisa in Tavola nell' opera del Campidoglio. Il bassorilievo della fac-

ciata principale rappresenta la favola di Endimione. Da una parte si vede Diana Lucifera, o sia la Luna, che scesa dal cocchio sta mirando Endimione, che dorme: dall' altra parte ella vi è figurata sul cocchio in atto di proseguire il suo viaggio: vari putti alati in diversi atteggiamenti scherzano all'intorno, tenendo in mano una fiaccola; e forse l'artefice ha inteso di figurare in essi le stelle. Le due mezze figure di donna scolpite una sopra del cocchio, che è fermo in terra, e l'altra di sotto di quello, che si vede in corso per l'aria, esprimono il pianeta di Venere, il quale per usare le stesse parole di Cicerone (1) Φωσφόρος *graece, LUCIFER latine dicitur cum antegreditur solem, cum subsequitur autem, HESPEROS.* L' artefice per esprimere il monte Latmo, dove favoleggiavano che stesse Endimione assorto in un perpetuo sonno, e per indicare il tempo, in cui veniva a visitarlo la Luna, vi ha nel mezzo del bassorilievo figurata una rupe e un capraro, che ivi munge le sue capre, lo che suol farsi appunto *jam tenebris, et sole cadente* (2), oppure *surgente die,* quando cioè comparisce e quando sparisce la Luna. Questa favola si vede in gran parte somigliantemente rappresentata in un sarcofago, che è negli orti Giustiniani, dato in istampa da Gioacchino Sandrort (3), non che dal Gronovio (4); e Pier Leone Ghezzi nel 1728 pubblicò inciso in rame un bassorilievo della miglior maniera greca, in cui la sola rappresentanza che vedesi, come di sopra ho detto, in mezzo di quella sublime urna, è scolpita cotanto uniformemente, che si potrebbe sospettare esser quella servita di esemplare al nostro artefice. Il mentovato pittore ed antiquario regalò un marmo così singolare al cardinale di Polignac, insieme col rame, ove lo avea fatto incidere, e in cui se ne dava brevemente in tal modo la descrizione: *Vetus anaglyphum periti Graeci artificis manu, salino marmori incisum, caprimulgum sub frondosae arboris tegmine ad collis planitiem considentem repraesentans, qui verno tempore, ex duabus in collis dorso florentes herbas, arborisque ramuscula depascentibus capris, obvolutisque in linteolo arboris ramento appenso duobus recenter natis hoedis, dextra situlam lacte plenam collis scopulo deponens, laevum caprae emulsae cruris latus leviter sinistra pertingens. Petrus Leo Ghezzi aere incidi curavit anno* 1728. Il coperchio dell' urna Capitolina è pure arricchito di bassirilievi divisi in cinque spartimenti. Nel primo di essi, secondo l' autore dell' indice delle antichità Capitoline, sono scolpite le Parche, che filano lo stame della vita, e tra queste Lachesi, che lo recide; questa descrizione non è punto esatta. Cinque sono le figure che lo compongono, due più piccole in ginocchio, che una è d'uomo. l' altra di donna, e tre in piedi, una delle quali sta filando, un' altra tiene con ambe la mani un volume spiegato, e quella che sta nel mezzo, ha una specie di diadema in testa, e con la destra sostiene le bilance, e un cornucopia con la

(1) De natur. Deor. lib. II. cap. 20.
(2) Virg. Georg. lib. III. v. 400 e 401.
(3) Pag. 52. ediz. di Norimb. 1680.
(4) Antiq. Graec. Tom. I. Tav. III.

sinistra. Or io sono di parere, che le due figure in ginocchio, di statura più piccola delle altre tre, rappresentino i due conjugi, per i quali fu scolpita quest' urna; e che siano così figurati per esprimergli in atto di supplicare le Parche per un buon destino, sembrandomi che queste possino appunto venire rappresentate dalle suddette tre figure in piedi. In fatti avvertendo Marziano (1), che era ufficio delle Parche di registrare, e di conservare i decreti di Giove, mi pare che a questa idea ben corrisponda quella figura, che tiene in mano un volume spiegato; siccome mi pare altresì, che l'altra, la quale sta in mezzo con le bilance e il cornucopia, convenientemente esprima l'idea di coloro, che s'immaginarono essere le Parche occupate in distribuire le sorti degli uomini. La figura poi che sta filando facil cosa è di riconoscerla per una delle Parche, essendo stato questo il sentimento più comune de' Mitologi, che una di esse acconciasse sul fuso, un'altra filasse e la terza recidesse gli stami della vita, candidi e di argento, se la vita doveva essere felice, o di colore scuro e ferrigno se doveva essere infelice; onde tutte e tre furono dette *Lanificae* dai poeti (2). Noi sappiamo ancora, che effigiavansi le Parche (3) a differenza delle ore e delle grazie, di età senile e tutte ammantate (4), come sono appunto quelle tre figure. E poichè vi furono eziandio alcuni, che si figurarono le Parche assise sopra di un trono in distanza eguale l'una dall' altra, e che in veste bianca, e con una corona in testa, cantavano una le passate cose, e Cloto le presenti, e Atropo le future; secondo questa immaginazione si potrebbe per avventura traveder qui espresso il passato nel libro aperto, il presente nella bilancia e nel cornucopia, e il futuro nel lavorio della Parca, che sta filando. Nè mancano altri monumenti, dai quali anche più chiaramente si rileva, che a ragione si possono ravvisare per due Parche sì la figura che tiene in mano un volume, che l' altra, la quale tiene le bilance e il cornucopia. In quanto alla prima il Grutero riporta un marmo, in cui è figurata una donna ammantata con una ruota sotto i piedi, la quale allorchè disegnolla il Boissardo (5), copiato dal Grutero (6), aveva amendue le braccia mezze rotte, ma che per testimonianza del Piglio, il quale vide il marmo in migliore stato, teneva con ambe le mani, siccome la nostra figura, un volume spiegato; e che essa rappresenti una Parca lo prova evidentemente l'iscrizione, che vi si legge di sopra: FATIS CAECILIUS FEROX FILIVS. Riguardo poi alla seconda, noi abbiamo due rare medaglie, una di Diocleziano, l'altra di Massimiano, nel rovescio delle quali sono espresse tre donne tutte vestite, ciascuna delle quali tiene un cornucopia in braccio, e ci è questa leggenda all'intorno FATIS VICTRICIBVS, che le caratterizza per tre fati, che erano o le Parche medesime (7), o veni-

(1) De nupt. Philolog. lib. I. pag. 21 ediz. di Lione 1539.
(2) Marziale lib. IV. ep. 54. v. 5.
(3) Artemid. Oneir. lib. II. cap. 49.
(4) Ved. Catullo Carm. LXIV. vers. 307. e seg.
(5) Antiquit. Par. III. pag. 48.
(6) Inscript. pag. CCCIV. num. 9.
(7) Ved. Fulgenzio Mytholog. lib. I. cap. 7. Procopio de Bello Goth. lib. I. cap. 25. pag. 375. dell'ediz. di Parigi.

vano dalle Parche rappresentati, perchè esse erano quelle, che ne disponevano. Il primo che pubblicasse una tal medaglia di Diocleziano, fu lo Spanemio (1), che l'osservò nel museo del cardinale Leopoldo de' Medici: e quella di Massimiano pubblicata per la prima volta dal Morellio (2), era nel celebre museo del de Monieux, che forma adesso una parte del museo di Sua Maestà Cristianissima. Parla lungamente di queste medaglie il Bandurio, ma senza un giusto discernimento, come dimostra Sigismondo Liebe (3), il quale avendo ritrovata la medesima medaglia di Diocleziano anche nel museo di Federigo II duca di Sassonia, la pubblicò di nuovo disegnata con più esattezza, che non aveva fatto l'artefice impiegato dallo Spanemio; e amendue formano qui il fregio posto alla testa di questa spiegazione. Al nostro proposito nulla importa il sapere se elleno possano indicare l'esterminio, che i due imperatori si gloriavano di aver fatto de' cristiani in tutte le provincie dell' impero, come dubitò lo Spanemio, oppure se alludono, come pensò il Morellio, all' abdicazione, che essi, all' apparenza spontaneamente, ma in verità loro malgrado, fecero dell' impero (4): o finalmente se per avventura, come motivò il suddetto Liebe, coniate fossero in memoria di essere stato fabbricato in Roma sotto il loro governo il tempio delle tre Fate, del quale fa menzione san Cipriano (5), e altri scrittori del più basso tempo, giacchè costando che esso non esisteva mentre fioriva Tertulliano (6), pare che l' edificazione del medesimo combini appunto con gli anni dell' impero de' suddetti due principi. Qualunque sia stata l' occasione per la quale furono coniate queste due medaglie, a me basta che essi provino non essere una strana e nuova immaginazione il congetturare, che nell' indicato bassorilievo una delle tre Parche sia figurata con le bilance e il cornucopia. Nel secondo spartimento ci è scolpita una sola figura, che è di donna con un gran manto, che le copre anche la testa. Tiene la destra mano al petto, quasi in atto di chi asserisce qualche cosa, e l' altra bassa a ciondolone. Questa figura sebbene non abbia presso di sè l' usato distintivo della ruota, sembra tuttavia potersi prendere a buona equità per la dea Nemesi, della quale si è ragionato altrove. L' autore del mentovato indice non si sa come l' abbia presa per un Telesforo dio della convalescenza, avvegnachè questo favoloso Nume, per quanto io sappia, non si trova mai effigiato così, ma in figura di un fanciullo vestito di una penula cucullata. Fa maraviglia che l' indicato indice sia stato tante volte ristampato, e sempre senza esservi stata mai correzione veruna. Il terzo spartimento che è quel di mezzo, è il più amplo e ricco di figure, e in esso si veggono assisi in trono Plutone e Proserpina, *Dii*, come li nomina Virgilio (7), *quibus imperium animarum:* e l' artefice per

(1) De praest. et usu Numism. Dissert. XIII. §. 9. Tom. II. pag. 639.
(2) Specimen rei Nummariae pag. 81.
(3) Gotha Numaria cap. III. pag. 75.
(4) Ved. l'Autore de Mort. Persec. cap. 18.
(5) Ep. XX. pag. 29. ediz. di Parigi della Stamperia Regia.
(6) Apolog. cap. XXV. pag. 59. ediz. del Pamelio 1616.
(7) Aencid. lib. VI. v. 264.

esprimere la loro potenza sovrana, ha posta loro in mano un'asta, che era l'antico scettro dei re. Fulgenzio dice (1), che Plutone era il Dio, che presiedeva alle terrene cose, e che *sceptrum in manu gestat, quod regna solis competant terris.* Pindaro però finge (2), che Plutone tenga in mano una verga per guidare con essa a' suoi regni l'anime di coloro, che muojono. Conviene lo scettro assai bene eziandio a Proserpina: imperocchè essendo essa stata rapita da Plutone, fu dal medesimo messa a parte di tutta la sua sovranità, come graziosamente esprime Claudiano introducendo Plutone a parlarle così (3):

Sub tua purpurei venient vestigia Reges
Deposito luxu, turba cum paupere misti.
Omnia mors aequat: tu damnatura nocentes,
Tu requiem latura piis.

Pertanto ella era detta, come per un suo proprio distintivo, appresso i Greci (4) Δέσποινα, e dai Latini *Domina*, e a lei specialmente veniva attribuito il diritto di fissare il termine della vita a ciascheduno, onde Ovidio nell' Ep. di Cidippe (5):

Persephone nostras pulsat acerba fores.

E Tibullo (6):

At mihi Persephone nigram denunciat horam.

E Orazio (7):

Mista senum, ac juvenum densantur funera: nullum
Saeva caput Proserpina fugit;

cioè che Proserpina tagliasse i capelli a chi doveva morire, come espressamente dicono Virgilio (8) parlando della morte violenta di Didone:

Nondum illi flavum Proserpina vertice crinem
Abstulerat;

(1) Mytholog. lib. I. cap. 4.
(2) Olymp. Ode IX. vers. 50 e seg.
(3) De raptu Proserpinae lib. II. v. 300.
(4) Ved. Pausania Arcadic. lib. VIII. cap. 27., 35; e 37.
(5) Ovid. Heroid. epist. XXI. vers. 46.
(6) Lib. III. eleg. V. vers. 5.
(7) Carm. lib. I. Od. XXVIII. v. 19.
(8) Aeneid. lib. IV. vers. 698.

e Stazio parlando di Glaucia moribonda (1):

Jam complexa manu crinem tenet Infera Juno.

Presso a Plutone vi ha l'artefice scolpito il cane guardiano dell'inferno (2),

Cui tres sunt linguae tergeminumque caput,

come per lo più si legge descritto dai poeti, e dai mitologi, e si vede figurato negli antichi monumenti, avvegnachè Esiodo gli attribuisce non tre, ma cinquanta teste, e Isacio Tzetze Scoliaste della Cassandra di Licofrone fino a cento, come Orazio in quel verso (3):

Demittit atras bellua centiceps
Aures . . . . .

Appresso al can Cerbero vi è un' ara rotonda con fuoco ardente sopra, siccome dall' altra parte presso Proserpina vi è un tripode, parimente con sopra il fuoco acceso. Inoltre da questa parte ci è altresì un putto alato, esprimente per avventura il genio religioso de' due conjugi sepolti nell' urna, con in mano un canestro rotondo pieno di grani d'incenso, che può descriversi con quel verso di Virgilio (4):

Et plena supplex veneratur acerra.

Non è forse senza mistero, che lo scultore di quel bel marmo vi abbia figurata come una porta dietro al trono de' due sovrani infernali. Credevano i gentili, che Proserpina scrivesse alle sue porte i nomi di coloro, i quali di mano in mano dovevano morire, e quindi è che Stazio disse (5):

Nec dum illum aut trunca lustraverat obvia taxo
Eumenis, aut furvo Proserpina poste notarat.

Nel palazzo Vescovile di Ostia si conservava un bassorilievo, in cui pure si rappresentano Plutone e Proserpina assisi in una specie di trono: ma il padre Volpi lo diede in stampa malamente (6), avendo preso il Cerbero con le sue tre teste per un'aquila con le ali alzate. Questo bassorilievo venne in seguito trasportato nel

(1) Silvar. lib. II. carm. I. v. 147.
(2) Tibullo lib. III. eleg. IV. v. 88.
(3) Carm. lib. II. od. XIII. v. 34.
(4) Aeneid. lib. V. vers. 745.
(5) Theb. lib. VIII. v. 9.
(6) Vetus Latium. Tom. VI. Tav. XI.

Giov. Antonio da

Giov. Cordero inc.

nostro Museo Clementino. Nel quarto spartimento ci è solamente Mercurio con i suoi soliti distintivi del galero in testa, dell' ale a' piedi, del caduceo nella sinistra mano, di una verga nella destra. Questa è la verga, con la quale immaginarono i poeti, che egli guidasse l' anime all' inferno, e che purgate che fossero, le ritirasse di là per farle passare al lieto soggiorno de' campi Elisi: ond' è che essa vien chiamata da Orazio ora orrida verga (1), ora verga d' oro (2), relativamente all' uso divesso di essa. Finalmente nel quinto, e ultimo spartimento stanno assisi sopra di un letto, fatto a guisa di uno de' nostri canapè, un uomo ed una donna, che saranno i conjugi, per i quali era stata scolpita l' urna: e appresso vi è un cane, che gli sta guardando. Può questo alludere al costume di tenere i cani in guardia delle case; e talvolta i padroni gli facevano ancora scolpire nelle loro urne sepolcrali in memoria dell' affetto, che gli avevano; onde Trimalcione facendosi fare in vita il suo sepolcro viene introdotto da Petronio a così parlare all' artefice (3). *Valde te rogo, ut secundum pedes statuae meae catellam pingas . . . ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere.* Qui però sembra più verisimile, che il cane simboleggi la fedeltà de' due conjugi, essendo special proprietà de' cani l' esser fedeli, come Orazio gli appella (4), venendo anche maravigliose cose in riprova di ciò raccontate da Eliano (5), da Plinio (6), da Solino (7), e da molti altri sì antichi che moderni scrittori. Finalmente Ateneo (8) tra le virtù del cane annovera quella di esser egli custode della vita degli uomini dabbene, quali appunto debbono essere stati i due conjugi sepolti in questo sarcofago, di che sembra aver voluto esprimere l' artefice in tutte quelle cose, che vi ha scolpite, secondo quello, che ne siamo andati fin qui divisando.

Cerere unita a Ganimede sono le due statue della Tavola LVII lavoro di molta intelligenza, e che da per se richiama l' attenzione dell' osservatore. Vedesi eziandio nella Tavola LVIII il ratto delle Leucippidi, il quale per essere famoso nella storia ce ne riportano i dotti alcuni dettagli; e prima di giungere a questi fa d' uopo conoscere che la composizione del bassorilievo risulta di felice immaginazione, e che il lavoro, oltre non essere di fino scalpello, e molto danneggiato dal tempo; ciò accade di frequente nelle urne sepolcrali, le quali da un uso passorono all' altro, cioè per fontane o per ornamento delle medesime. Castore e Polluce ritornando dalla Colchide nella loro patria, vinsero gli Ateniesi e ricondussero la loro sorella Elena, che Teseo avea rapita e occultata nell' Attica, per goderne allorchè fosse giunta all' età della pubertà, giacchè non aveva allora che otto anni. Essi pigliarono la città di Afidua ove Elena era nascosta, e ne risparmiarono gli abitanti

(1) Carm. lib. I. Od. XXIV. vers. 15.
(2) Carm. lib. I. od. X. vers. 17.
(3) Satyr. cap. 71. pag. 352. ediz. di Pietro Burmanno.
(4) Carm. lib. I. od. I. v. 27.
(5) De nat. animal. lib. I. cap. 8., lib. VI. cap. 25. e 62., lib. VII. cap. 10, lib. XII. cap. 35 e altrove.
(6) Hist. nat. lib. VIII. cap. 40.
(7) Polbystor. cap. 15.
(8) Deiprosoph. lib. XIII. cap. 9. pag. 611.

a riserva di Etra madre di Teseo, che condussero schiava. I vinti, grati alla clemenza usata loro dai Dioscuri, diedero a questi il soprannome di Anaci, che significa benefattori o piuttosto conservatori, e gli iniziarono entrambi ai misteri di Cerere Eleusina. Ciò nondimeno l'amore li fe' cadere in breve nello stesso fallo, che avevano voluto punire nella persona di Teseo: imperciocchè essendo stati invitati alle nozze di Febe e di Ilaira o Talaira, o Eleaira figliuole di Leucippo fratello di Tindaro, promesse spose ai figli di Afareo, Linceo ed Ida, le rapirono e le sposarono essi medesimi. Castore ebbe da Ilaira un figlio per nome Anogonte e Polluce rese Febe madre di Mnesileo. Questo rapimento accese guerra tra le due famiglie e fu cagione della morte di Castore ucciso da Ida. Polluce, che amava teneramente suo fratello, pregò Giove che lo rendesse alla vita, o che togliesse a lui medesimo la sua immortalità. Tuttociò ch' egli potè ottenere si fu che passerebbe nel regno de' morti tutto il tempo in cui Castore resterebbe sulla terra; di maniera che vivevano e morivano alternativamente ogni giorno, o secondo altri, di sei in sei mesi. Alcuni anni dopo, commosso Giove del loro scambievole amore, li trasportò fra gli astri, dove sotto il nome di Gemelli, formarono due costellazioni, che non compariscono mai insieme; allorchè l' una sorge, l' altra tramonta. Ennio Quirino Visconti erudito scrittore, così si esprime parlando del sarcofago suddetto. Il soggetto di questo elegante bassorilievo scolpito in marmo greco sulla fronte d' un sarcofago, e ripetuto in altri monumenti con piccola differenza. Winchelmann ne ha ravvisata la favola, in altra foggia variata dagli altri antiquari, col ratto delle Sabine. Egli ha avvertito che i Dioscuri son quelli che rapiscono le due Leucippidi promesse già in ispose a' loro cugini Afaretidi, Ida e Linceo, pressocchè nella ceremonia stessa del lor conubio, e in mezzo alle feste nuziali. Così è narrata la favola da Teocrito e dallo scoliaste di Pindaro, benchè da altri diversamente. Contento però quello scrittore d' avere indicato il vero soggetto di questa scultura non si è trattenuto ad esaminarla parte per parte, e render conto di ciascuna figura e delle azioni e delle espressioni diverse del bassorilievo. Nulla però di più facile riandando alle tradizioni mitologiche, ed osservando i gruppi del marmo che rappresentano la storia con vivezza ed evidenza tale da suggerirne subito alla mente gli accidenti e le circostanze. Castore e Polluce si ravvisano facilmente sì dai loro pilei, che dalle loro fisonomie. Le due Leucippidi, Febe ed Ilaira, che veggonsi in braccio a' loro rapitori, sono alquanto variate ne' graziosi ed espressivi loro atteggiamenti, non ostante l' apparente e forse troppo simmetrica uniformità dei due gruppi. La fanciulla rapita, ch' è alla destra de' riguardanti, stende una mano per tenersi attaccata alle vesti di un'altra donna astante, che da questa circostanza può riconoscersi per Filodice, la madre delle due spose. Essa non corrisponde alla commozione della fanciulla e sembra contenta in secreto del cambiamento, comecchè in poco gentil maniera condotto a fi-

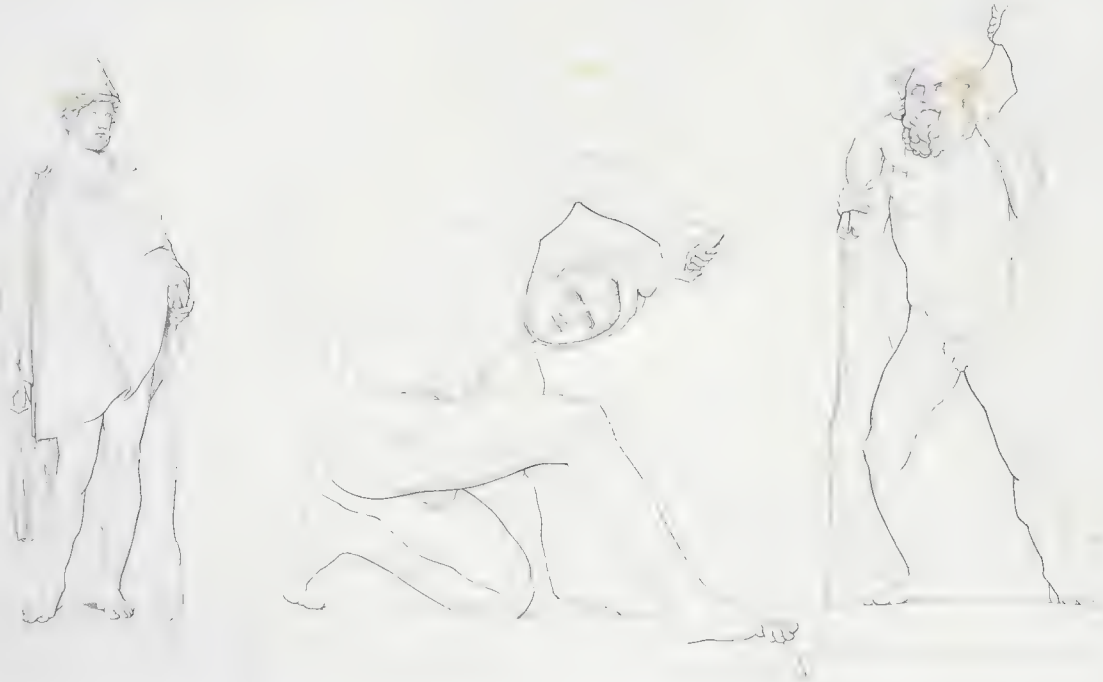
ne. Leucippo il suo consorte le è vicino, e quantunque armato, a quel che pare, per ribattere l'ingiuria, e sostenere la sua promessa, guarda i giovani rapitori così tranquillamente che può ben far sospettare essere d'intelligenza nell'attentato, e sembra corrotto dalle promesse, e dai doni dei nuovi generi. Le verginelle che avean recato fiori per le cerimonie dell'imeneo, i quali dentro di un colato vèggonsi rovesciati sul pavimento, sono tutte in confusione, in disordine; e quella che in mezzo alle altre sembra la più agitata, si distingue forse così per Arsione, minor germana delle rapite fanciulle. Dall'altra parte i figli di Afareo, già sotto le armi sono pronti alla contesa ed alla vendetta. Ida il maggiore, stringe il brando, ed è in atto di avventarsi contro i rapitori; ma il germano Linceo il trattiene a tutta possa, e chiede che decida la pugna con un solo duello fra i due minori cugini. Si direbbe che inculchi al fratello que' patetici sentimenti, onde conchiude nel poemetto di Teocrito la sua tenera e generosa parlata:

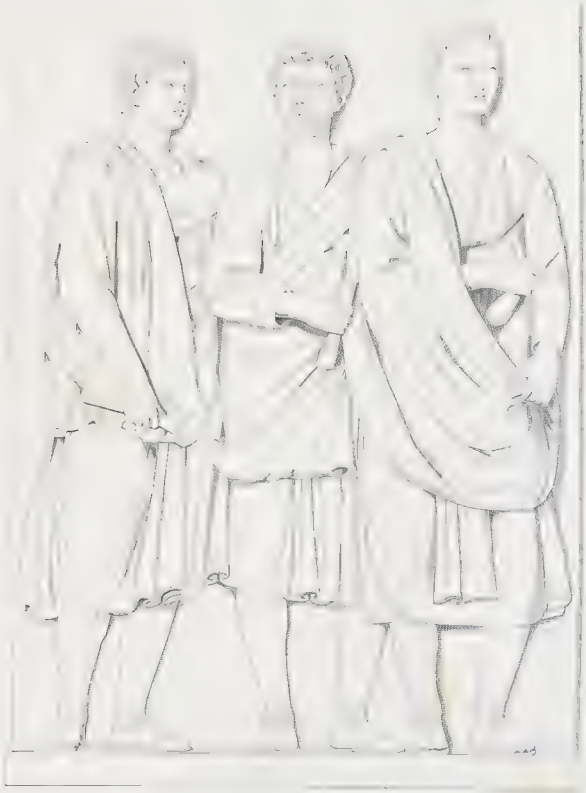
. . . . . Di sì gran duolo
Noi siam cagione a' genitori e basti;
A ciascuna famiglia un solo estinto.

Le fiancate dell'arca rappresentano le nozze de' vincitori. Le spose, a norma del rito, compariscono velate. Nella fiancata a destra, Castore con ancor la celata in capo e lo scudo agli omeri, porge a Febe la mano, cui un Amorino sembra sospingere verso l'ara lo sposo; nella manca mano Polluce, scortato dall'Amore, sembra menarsi a casa la conquistata consorte dal campo della battaglia, e dal luogo stesso dove sono caduti i rivali. Il sito è distinto dalla tomba d'Afareo, espresso al solito da un cinerario posato su d'una colonna. Si narra nella favola, che Ida non badando per la pietà verso il ferito germano a violare il paterno sepolcro, tentasse svellerlo e scagliarlo contro di Castore, ma Giove con un colpo di fulmine lo prevenne e lo spense. Un argomento di tanta espressione non si rimase dimenticato dai Greci artefici, e sì nel trono dell'Amicleo, come negli ornamenti del Calcieco, aveano cesellato a gara Poaticle Magnesio, e Giriada Spartano. Il nostro bassorilievo non discende da così antichi esemplari. L'espressione che vi apparisce è troppo disinvolta, l'invenzione delle figure troppo gentile, il movimento de' gruppi troppo elegante. Siccome però la ripetizione delle figure stesse in più monumenti, e la superiorità dell'invenzione all'esecuzione del nostro marmo, che è pur pregievole, non ci fanno dubitare di copia d'opera egregia, non son lontano dal persuadermi che dal pennello di Polignoto, che nel tempo de' Castori in Atene avea colorito la stessa avventura, non debba ripetersi l'invenzione e la disposizione delle figure e de' gruppi. Egli fu il primo a far comparire sentimento e grazia nella fisonomia, ed accrescer gentilezza a' panneggi, a introdurre varietà e

ricchezza negli abbigliamenti femminili. Ben gli conviene adunque una storia, che nelle arie delle teste comparisce espressiva, ricca, varia, elegante nelle drapperie, come in tutto il resto dell'invenzione. Le due vittorie agli angoli del sarcofago sono figure ancor esse ripetute sovente, e collocate ad ornamento di quella parte delle arche sepolcrali, qualora il soggetto del bassorilievo principale rappresentando o battaglie o trionfi, non vi disconvenisse.

Per la penultima Tavola LIX espongo un Fauno con otre, un combattente ed in ultimo un guerriero che tutte le sembianze conserva di Pericle; e colla Tavola LX il bassorilievo che esiste sulla porta della Galleria dei quadri, che fra poco passo a descrivere. Per accennare in globo alcuni altri oggetti che rinvengonsi nella percorsa Galleria, che a quella delle Miscellanee, quella unisce dei Candelabri, dirò che vedesi un simulacro di Diana Efesina: una statua di Venere: una Augusta sotto le sembianze della Dea d'Amore nell'atto figurata, che la stessa Dea presentossi già a Paride: una statua del Sonno, una di Diana Lucifera, un Giasone, un Ganimede e un Focione. Vedesi Giove trasformato in Diana: Nerone con bulla sul petto: una Vittoria di eccellenti forme: la città di Antiochia sedente, personificata, col fiume Oronte a' suoi piedi. Oltre a quanto ho detto evvi una Musa con lira: una Vergine spartana vincitrice nel corso; e un Fauno bambino che beve. Avendo unito le Miscellanee ai Candelabri, in detto locale eziandio vedesi una copia d'antico musaico sacro, esistente nelle Grotte Vaticane, e proveniente da quello del sepolcro di Ottone II, in cui è da notarsi, come caratteristica della potestà Pontificia la figura di san Pietro con tre chiavi, monumento del secolo X. I Candelabri riportati a bolino, antichi, di bella e diversa forma, e fra questi due di eccellente scultura, provengono dai Barberini, e rinvennersi in Palestrina, ov'era il rinnomato tempio della Fortuna. Le are sono diverse, ma pregievole, e nel tempo stesso singolare è quella quadrata rinvenuta in un orto della famiglia Mellini sul monte Celio, fra santi Quattro e la villa Casali, donata da questo cardinale al Vaticano. Si è creduta dedicata à Marte e Venere, considerati siccome Deità fondatrici di Roma, da Tiberio Claudio Faventino, e vi furono scolpiti fatti spettanti a Venere, che hanno rapporto alla storia di Troja, e quelli che si riferiscono a Marte e Rea Silvia, siccome genitori di Romolo e Remo fondatori di Roma; altri però la vuole dedicata a Vulcano. Fra i Cippi antichi due sono di molta erudizione per rappresentare sacrifizi Isiaci, e tra i Vasi e singolarissimo quello di alabastro trovato nell'ustrino de' Cesari, e che può aver contenuto le ceneri di Livilla figlia di Germanico, sorella di Caligola, perchè fu rinvenuto presso il cippo che porta l'iscrizione a lei relativa. Altre cose ocorrerebbero nominare, ma da me si tralasciano, siccome di poca entità, e per affrettare il passo a descrivere i capi d'opera della pittura esistenti nella





GALLERIA

DEI

QUADRI

ΖΩΓΡΑΦΙΑ ΘΕΩΝ ΤΟ ΕΥΡΘΜΑ

PICTVRA DEORVM INVENTVM

Filostr. Procm. lib. 1. de Immag.

Chi negasse che la Pittura fosse operazione manuale, molto senza dubbio si dilungherebbe dal vero; ma certamente non mentirebbe eziandio chi affermasse esser ella una gentil fattura dell' ingegno e dell' animo. Anzi con gran fondamento parlerebbe chi dicesse, che nel dipingere il minor pregio sia del pennello, semplice esecutore di quant' ordina e figura prima la fantasia, la quale concepisce e disegna talora cose tanto vive e perfette, che malamente le può colorire ed esprimer la mano. Da questo principio hanno origine le comparazioni fra la Pittura e la Poesia, fra le opere dell' arte e le meraviglie della natura, e quel ch' è più considerabile, fra la Pittura imitatrice, e l' Onnipotenza creatrice di tutto il mondo. L' umano ingegno convien bene alla Pittura e alla Poesia, ed il medesimo è proprio d' entrambi, perchè si occupano nell' imitare i veri oggetti esistenti sulla faccia del globo. Plutarco a tal proposito ricordaci, che la poesia è una pittura parlante, la pittura una poesia muta, perchè ambedue rinvengono molte cose, e fingono e mentiscono ec.: l' una e l' altra accomoda i suoi ritrovati alla natura delle cose; non ostante feriscono più l' animo quegli oggetti che si vedono, che quei che si ascoltano. Orazio dice:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, at quae
Ipse sibi tradet spetactor.

La penna è pur troppo emula del pennello, il pennello della penna, onde l'uno adatta all' altro l' uso del proprio lavoro. È dal Venosino stesso, che abbiamo a questo riguardo quei versi:

Ut pictura Poësis erit, quae si propius stes,
Te capiet magis, et quaedam si longius abstes.

Nessuno negherà, che due soli versi d'Omero furono bastanti a dipingere il Giove di Eufranoro, non che l' originale di Fidia. Il pittore ed il poeta debbono avere in mira l' utile e il giocondo: l' uno e l' altro deesi astenere dalla imitazione delle cose turpi, acciò non si allontani dal suo scopo e noccia ai costumi, dovendo ciascuno individuo giovare all' altro. Sì il pittore che il poeta nasce artefice, nè si forma, e vale meno con lo studio, che colla natura. Bulengero vide in Firenze un pittore fanciullo, la mano del quale toglieva la palma a' suoi maggiori d'arte: visse con tanta fama d' opere, che da' suoi contemporanei si estimò superiore ad Apelle ed a Protogene. La pittura trae le sue allegorie dalla poesia; le regole poi, che tutte consistono nelle proporzioni, e nella simmetria le deve alla Geometria; e Parrasio fu encomiato da tutta Grecia, perchè pel primo die' a conoscere nella pittura la simmetria. Egli acquistò la finitezza de' profili, l' eleganza de' capelli, la leggiadria nella persona, il primato in fine nelle estreme linee. Eupompo trasse lo splendore della pittura dalla Aritmetica, e dalle eleganti discipline; e Plinio avverteci, che quella contenuta nel genere Greco e Asiatico divise in tre parti, cioè Jonico, Sicionio ed Ottico. Dall' Ottica prende la pittura le ragioni con le quali considera, come appariscano minori quelle cose, che sono in lontano, e come ingannino l' acutezza dello sguardo altri oggetti di minore capacità e distanza. Parimenti prendono i pittori dall' Ottica le ombre, i ritiri, la luce, i raggi; e perchè trattasi di ritrarre quelle proporzioni è necessario il Disegno, ed i Greci proibirono ai servi, che ai soli fanciulli ingenui s' insegnasse l' arte di disegnare nel basso: similmente i pittori desuman questo dalla Filosofia morale, che esprime l' animo, i sensi, il turbamento, i costumi, ed affinchè possino delineare l' uomo iracondo, giusto, incostante, clemente, umile, sublime, misericordioso, feroce, e finalmente avido di gloria. Alcuni dipingono chimere, per la qual cosa sono da Vitruvio compianti, poichè avrebbero dovuto imitare la sola natura, nè essersi dedicati alla favola, al grottesco, che la stessa natura non può formare. Sono i medesimi in tal modo dilegiati da Orazio:

Pictoribus atque Poëtis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
Scimus, et hanc veniam, petimusque, damusque vicissim,

Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, Tigribus agni.

San Gregorio dà a conoscere, che se la pittura è il libro degli idioti, qual luce si potrà mai ritrarre da esso? Deesi accordare le proprie parti a ciascun oggetto, a fine di conservare il bello identifico e reale. Continua in tal modo Orazio a dire:

Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, et annis.
Intererit multum Davusne loquatur, Erosne,
Maturus ne senex, an adhuc florente juventa
Fervidus.

In Italia, dice il Belengero furono sei pittori celebri, i quali conservarono o rendettero il suo a ciascuno, cioè Raffaelle, Michelangelo, Tiziano, Sebastiano da Venezia, Giulio Romano e Andrea del Sarto; e un dì sotto gl' imperatori romani i pittori delinearono con colori nativi, non per ombra, ma in luce chiarissima; quantunque alcune volte aggiungessero gli scuri, siccome abbiamo da Prudenzio:

Picta super tumulum species liquidis viget umbris,
Effigians tracti membra cruenta viri.

Credono alcuni, che il padre del disegno e delle arti fosse il caso, e che l'uso è l' esperienza, siccome balia e pedagogo, lo nutrissero con l'aiuto delle cognizioni e del discorso; ma io credo con più verità, si possa dire il caso, avere piuttosto dato motivo, da potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando l'uomo produce l'invenzione d'una qualche cosa, del giudizio, e che la mano sia mediante lo studio ed esercizio di molti anni, spedita ed atta a disegnare ed esprimer bene, qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa, perchè quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con criterio, fanno quelle mani, che hanno molti anni esercitato il disegno conoscere la perfezione ed eccellenza delle arti, ed insieme il sapere dell' artefice. E perchè alcuni scultori talvolta non hanno molta pratica nelle linee e ne' contorni, onde non possono disegnare in carta, eglino in quel cambio con bella proporzione e misura facendo con terra o cera uomini, animali, ed altre cose di rilievo, fanno il medesimo che fa colui, il quale perfettamente disegna in carta o sopra d'altri piani. Hanno gli uomini di queste arti chiamato, ovvero distinto il disegno in varj modi, e secondo le qualità de' disegni che si fanno. Quelli che sono tocchi leggiermente ed appena accennati con la penna

o altri si chiamano schizzi, pensieri, come dirò in altro luogo. Quelli poi che hanno le prime linee d'intorno intorno sono chiamati profili, contorni o lineamenti. E tutti questi profili, o altrimenti che vogliam chiamarli, servono così all'architettura e scultura come alla pittura, ma all'architettura massimamente; perciocchè i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro quanto all'architetto, che il principio e la fine di quell'arte, perchè il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori. Ma nella scultura serve il disegno di tutti i contorni, perchè a veduta per veduta se ne serve lo scultore quando vuol disegnare quella parte che gli torna meglio, o che egli intende di fare per ogni verso o nella cera, o nella terra, o nel marmo, o nel legno, o in altra materia.

Nella pittura, dice il Vasari, servono i lineamenti in più maniere, ma particolarmente a contornare ogni figura, perchè quando eglino sono ben disegnati, e fatti giusti, ed a proporzione, l'ombre che poi vi si aggiungono, ed i lumi, sono cagione che i lineamenti della figura che si fa ha grandissimo rilievo, e riesce di tutta bontà e perfezione. E di qui nasce, che chiunque intende e maneggia bene questa linea, sarà in ciascuna di queste parti mediante la pratica e il giudizio eccellentissimo. Chi dunque vuol bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell'animo, e qualsivoglia cosa, fa di bisogno, poichè avrà alquanto assuefatta la mano, che per divenire intelligente nelle arti si eserciti in ritrarre figure di rilievo, di marmo, di sasso, ovvero di quelle di gesso formate sul vivo, ovvero sopra qualche bella statua antica, o si veramente rilievi di modelli fatti di terra, o nudi o con cenci interrati addosso, che servono per panni e vestimenti; perciocchè tutte queste cose essendo immobili e senza sentimento, fanno grande agevolezza stando ferme a colui che disegna, il che non avviene nelle cose vive, cioè che si muovono. Quando poi avrà in disegnando simili cose fatto buona pratica ed assicurata la mano, cominci a ritrarre cose naturali, ed in esse faccia con ogni possibile opera e diligenza una buona e sicura pratica; perciocchè le cose che vengono al naturale sono veramente quelle che fanno onore a chi si è in quelle affaticato, avendo in se, oltre a una certa grazia e vivezza, di quel semplice, facile e dolce che è proprio della natura, e che dalle cose sue s'impara perfettamente, e non dalle cose dell'arte abbastanza giammai. E tengasi per fermo, che la pratica che si fa collo studio di molti anni in disegnando, come ho detto di sopra, è il vero lume del disegno, e quello che fa gli uomini eccellentissimi. Ora avendo di ciò ragionato abbastanza conviene tosto vedere cosa sia la pittura. Ella è dunque un piano coperto di campi di colori in superficie o di tavola o di muro o di tela, intorno a lineamenti detti di sopra, i quali per virtù di un buon disegno, di linee girate, circondano la figura. Questo siffatto piano, dal pittore con retto giudizio mantenuto nel mezzo chiaro, e negli estremi, e ne'fondi scuro, ed accompa-

gnato tra questi e quello da colore mezzano tra il chiaro e lo scuro, fa che unendosi insieme questi tre campi, tutto quello che è tra l' un lineamento e l' altro si rileva ed apparisce tondo e spiccato, come si è detto. Bene è vero, che questi tre campi non possono bastare ad ogni cosa minutamente, attesochè egli è necessario dividere qualunque di loro almeno in due specie, facendo di quel chiaro due mezzi, e di quell' oscuro due più chiari, e di quel mezzo due altri mezzi, che pendino l' uno nel più chiaro e l' altro nel più scuro. Quando queste tinte d'un color solo, qualunque egli sia, saranno stemperate, si vedrà a poco a poco cominciare il chiaro, e poi meno chiaro, e poi un poco più scuro, di maniera che a poco a poco troveremo il nero schietto. Fatte dunque le mestiche, cioè mescolati insieme questi colori, volendo lavorare o a olio, o a tempra o a fresco, si va coprendo il lineamento, e mettendo a' suoi luoghi i chiari e gli scuri ed i mezzi, e gli abbagliati de' mezzi e de' lumi, che sono quelle tinte mescolate de' tre primi, chiaro, mezzano, scuro; i quali si cavano dal cartone o dal disegno per porlo in opra; il quale è necessario che sia condotto con buona collocazione e disegno fondato, e con giudizio ed invenzione, attesochè la collocazione non è altro nella pittura, che avere spartito in quel luogo dove si fa una figura, che gli spazi siano concordi al giudizio dell' occhio e non siano difformi; che il campo sia in un luogo pieno e nell' altro voto, la qual cosa nasce dal disegno, e dall' avere ritratto o figure di naturale vive o da modelli di figure fatte per quello che si voglia fare, il qual disegno non può avere buon origine, se non s' ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali e studiate pitture d' eccellenti maestri, e di statue antiche di rilievo, come ha le tante volte detto. Ma sopra tutto il meglio è gl' ignudi degli uomini vivi e femmine, e da quelli aver preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, della schiena, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia, e l'ossa di sotto, e poi avere sicurtà per lo molto studio, che senza avere i naturali innanzi, si possa formare di fantasia da se attitudini per ogni verso; così aver veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l' ossa sotto ed i muscoli ed i nervi con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà, e più rettamente situare le membra nell' uomo, e porre i muscoli nelle figure. E coloro che ciò sanno, forza è che facciano perfettamente i contorni delle figure, le quali contornate come elle debbono, mostrano buona grazia e bella maniera. Perchè chi studia le pitture e sculture ben fatte con simil modo, vedendo ed intendendo il vivo, è necessario che abbia fatto buona maniera nell' arte. E da ciò nasce l' invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro a sei a dieci a venti, talmente che si viene a formare le battaglie e l' altre cose grandi dell' arte. Questa invenzione vuole in sè una convenevolezza formata di concordanza ed obbedienza, che s' una figura si muove per salutare un' altra,

non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a rispondere, e con questa similitudine tutto il resto; così il Vasari, il quale continua a dire.

La storia sia piena di cose variate e differenti l'una dall'altra, ma a proposito sempre di quello che si fa, e che di mano in mano figura lo artefice, il quale debba distinguere i gesti e l'attitudini, facendo le femmine con aria dolce e bella, e similmente i giovani; ma i vecchi gravi sempre d'aspetto e i sacerdoti massimamente, e le persone d'autorità. Avvertendo però sempre mai, che ogni cosa corrisponda ad un tutto dell'opera, di maniera che quando la pittura si guarda, vi si conosca una concordanza unita, che dia terrore nelle furie, e dolcezza negli effetti piacevoli, e rappresenti in un tratto la intenzione del pittore, e non le cose ch'egli non pensava. Conviene adunque per questo, ch'egli formi le figure che hanno ad esser fiere con movenza e con galiardia, e sfugga quelle che sono lontane dalle prime con l'ombre e con i colori a poco a poco dolcemente oscuri, di maniera che l'arte sia accompagnata sempre con una grazia di facilità e di pulita leggiadria di colori. E condotta l'opera a perfezione, non con uno stento di passione crudele, che gli uomini che ciò guardano abbiano a patire pena della passione che in tale opera veggono sopportata dall'artefice, ma da rallegrarsi della felicità che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità, che rende le cose finite con istudio e fatica sì, ma non con istento; tanto che, dove elle sono poste, non siano morte, ma si appresentino vive e vere a chi le considera. Guardinsi dalle crudezze, e cerchino che le cose che di continuo fanno, non pajano dipinte, ma si dimostrino vive e di rilievo fuor dell'opera loro; e questo è il vero disegno fondato, e la vera invenzione, che si conosce esser data da chi le ha fatte alle pitture, che si conoscono e giudicano come buone.

Fu una bellissima invenzione, ed una gran comodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso, ed al duca d'Urbino Federico II la stufa sua; e fece un san Girolamo, che Lorenzo de' Medici aveva, e molte altre cose lodate. Lo seguitò poi Ruggieri da Bruggia suo discepolo, ed Ausse creato di Ruggieri, che fece a' Portinari in santa Maria Nuova di Firenze un quadro picciolo, il quale passò in proprietà del duca Cosimo, ed è di sua mano la tavola di Careggi, villa fuora di Firenze della illustrissima casa de' Medici. Furono similmente de' primi Lodovico da Luano e Pietro Crista, e maestro Martino e Giusto da Guanto, che fece la tavola della comunione del duca d'Urbino ed altre pitture, ed Ugo d'Anversa, che fe' la tavola di santa Maria Nuova di Firenze. Quest'arte condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra, e nel tornarsi di qua dai monti, fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò ad alcuni amici, uno de' quali fu Domenico Veneziano, che la condusse poi in Firenze, quando dipinse a olio la cappella de' Portinari in santa Maria Nuova,

dove la imparò Andrea del Castagno, che la insegnò agli altri maestri, con i quali si andò ampliando l'arte ed acquistando sino a Pietro Perugino, a Lionardo da Vinci, ed a Raffaele da Urbino, talmente che ella si è ridotta a quella bellezza, che gli artefici nostri mercè loro l'hanno acquistata. Questa maniera di colorire accende più le tinte, nè altro bisogna che diligenza ed amore, perchè l'olio in se si reca il colorito più morbido, più dolce, più dilicato, e di unione, e di sfumata maniera più facile che gli altri; e mentre che a fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente, ed in somma gli artefici danno in questo modo bellissima grazia, vivacità, gagliardezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro opere e che elle sortino dalla tavola, e massimamente quando elle sono continuate di buon disegno con invenzione e bella maniera. Ma per mettere in opera questo lavoro si fa così: quando vogliono cominciare, cioè ingessato che hanno le tavole o quadri, gli radono, e datovi di dolcissima colla quattro o cinque mani con una spugna, vanno poi macinando i colori con olio di noce o di seme di lino (benchè di noce è meglio, perchè ingialla meno) e così macinati con questi olii, che è la tempera loro, non bisogna altro quanto a essi, che distenderli col pennello. Ma conviene far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, giallolino, terre da campane, mescolati tutti in un corpo, d'un color solo, e quando la colla è secca, impiastrarla su per la tavola, e poi batterla con la palma della mano, tanto ch'ella venga egualmente unita e distesa per tutto, il che molti chiamano *l'imprimitura*. Dopo distesa detta mestica o colore per tutta la tavola, si mette sopra essa il cartone che averai fatto con le figure e invenzioni a tuo modo; e sotto questo cartone se ne mette un altro tinto da un lato di nero, cioè da quella parte, che va sopra la mestica. Appuntati poi con chiodi piccoli l'uno e l'altro, piglia una punta di ferro, ovvero di avorio o legno duro, e va sopra i profili del cartone segnando sicuramente, perchè così facendo non si guasta il cartone, e nella tavola o quadro vengono benissimo profilate tutte le figure, e quello che è nel cartone sopra la tavola. E chi non volesse far cartone, disegni con gesso da sarti bianco sopra la mastica, ovvero con carbone di selcio, perchè l'uno e l'altro facilmente si cancella. E così si vede che seccata questa mestica, lo artefice o calcando il cartone o con gesso bianco da sarti disegnando l'abbozza, il che alcuni chiamano *imporre*. E finita di coprire tutta, ritorna con somma pulitezza l'artefice da capo a finirla; e qui usa l'arte e la diligenza per condurla a perfezione; così fanno i maestri in tavola a olio le loro pitture.

Quando gli artefici vogliono lavorare a olio in sul muro secco, due maniere possono tenere: una con fare che il muro, se vi è dato su il bianco o a fresco o in altro modo, si raschi, o se egli è restato liscio senza bianco, ma intonacato, vi si dia su due o tre mani di olio bollito e cotto, continuando di ridar-

velo su, sino a tanto che non voglia più bere; e poi secco, se gli dà di mestica o imprimitura, come si disse nel capitolo avanti a questo. Ciò fatto e secco, possono gli artefici calcare o disegnare, e tale opera, come la tavola condurre al fine, tenendo di continuo mescolato nei colori un poco di vernice, perchè facendo questo non accade poi verniciarla. L'altro modo è, che l'artefice, o di stucco, o di marmo, o di mattone pesto finissimo fa un arricciato che sia pulito, e lo rade col taglio della cazzuola, perchè il muro ne resti ruvido; appresso gli dà una mano d'olio di seme di lino, e poi fa in una pignatta una mistura di pece greca, mastice, vernice grossa, e quella bollita, con un pennello grosso si dà nel muro; poi si distende per quello con una cazzuola da murare, che sia di fuoco; questa intasa i buchi dell'arricciato, e fa una pelle più unita per il muro. E poi ch'è secca, si va dandole d'imprimitura o di mestica, e si lavora nel modo ordinario dell'olio, come abbiamo ragionato. E perchè la sperienza di molti anni mi ha insegnato, come si possa lavorare a olio in sul muro, ultimamente ho seguitato nel dipinger le sale, camere, ed altre stanze del palazzo del duca Cosimo, il modo che in questo ho per l'addietro molte volte tenuto; il qual modo brevemente è questo. Facciasi l'arricciato, sopra il quale si ha da fare l'intonaco di calce, di mattone pesto, di rena, e si lasci seccar bene; ciò fatto a dovere, la materia del secondo intonaco sia calce, mattone pesto schiacciato bene, e schiuma di ferro, perchè tutte e tre queste cose, cioè di ciascuna il terzo, incorporate con chiara d'uovo, battute quanto fa bisogno, ed olio di seme di lino, fanno uno stucco tanto serrato, che non si può disiderare in alcun modo migliore. Ma bisogna bene avvertire di non abbandonare l'intonaco, mentre la materia è fresca, perchè fenderebbe in molti luoghi, anzi è necessario, a voler che si conservi buono, non se gli levar mai d'intorno con la cazzuola, ovvero mestola o cucchiara che vogliam dire, insino a che non sia del tutto pulitamente disteso, come ha da stare. Secco poi che sia questo intonaco, e datovi sopra d'imprimatura o mestica, si condurranno le figure e le storie perfettamente, come l'opera del detto palazzo, e molte altre possono chiaramente dimostrare a ciascuno.

Gli uomini per potere portare le pitture di paese in paese, hanno trovato la comodità delle tele dipinte, come quelle che pesano poco, ed avvolte sono agevoli a trasportarsi. Queste a olio, perchè elle siano arrendevoli, se non hanno a stare ferme non s'ingessano, attesochè il gesso si crepa su arrotolandole; però si fa una pasta di farina con olio di noce, ed in quello si mettono due o tre macinate di biacca, e quando le tele hanno avuto tre o quattro mani di colla, che sia dolce, ch'abbia passato da una banda all'altra, con un coltello si dà questa pasta, e tutti i buchi vengono con la mano dell'artefice a turarsi. Fatto ciò, se le dà una o due mani di colla dolce, e dappoi la mestica o imprimatura; ed a dipingervi sopra si tiene il medesimo modo, che agli altri di sopra racconti. E per-

chè questo modo è paruto agevole e comodo, si sono fatti non solamente quadri piccioli per portare attorno, ma ancora tavole da altari ed altre opere di storie grandissime, come si vede nelle sale del palazzo di san Marco in Venezia ed altrove, avveguachè dove non arriva la grandezza delle tavole, serve la grandezza, e il comodo delle tele.

È cresciuto sempre l'animo a' nostri artefici pittori, continua il Vasari, facendo che il colorito a olio, oltre l'averlo lavorato in muro, si possa volendo lavorare ancora su le pietre; delle quali hanno trovato nella riviera di Genova quella spezie di lastre, che noi dicemmo nell'architettura, che sono attissime a questo bisogno; perchè per esser serrate in se, e per avere la grana gentile pigliano il pulimento piano. In su queste hanno dipinto modernamente quasi infiniti, e trovato il modo vero da potere lavorarvi sopra. Hanno provate poi le pietre più fine, come mischi di marmo, serpentini, porfidi ed altri simili, che essendo lisce e brunite, vi si attacca sopra il colore. Ma nel vero quando la pietra sia ruvida ed arida, molto meglio inzuppa e piglia l'olio bollito, ed il colore dentro, come alcuni piperni ovvero piperini gentili, i quali quando siano battuti col ferro, e non arrenati con rena o sasso di tufi, si possono spianare con la medesima mistura, che dissi nell'arricciato, con quella cazzuola di ferro infocata. Perciocchè a tutte queste pietre non accade dar colla in principio, ma solo una mano d'imprimatura di colore a olio, cioè mestica; e secca che ella sia, si può cominciare il lavoro a suo piacimento. E chi volesse fare una storia a olio su la pietra, può torre di quelle lastre genovesi e farle fare quadre, e fermarle nel muro co' perni sopra una incrostatura di stucco, distendendo bene la mestica in su le commettiture, di maniera ch' ei venga a farsi per tutto un pieno, di che grandezza l'artefice ha bisogno. E questo è il vero modo di condurre tali opere a termine, e finite, si può a quelle fare ornamenti di pietre fine, di misti e d'altri marmi, le quali si rendono durabili in infinito, purchè con diligenza siano lavorate, e possonsi e non si possono verniciare, come altrui piace, perchè la pietra non prosciuga, cioè non sorbisce quanto fa la tavola e la tela, e si difende da' tarli, il che non fa il legname.

Vogliono i pittori che il chiaroscuro sia una forma di pittura, che tragga più al disegno che al colorito, perchè ciò è stato cavato dalle statue di marmo contraffacendole, e dalle figure di bronzo ed altre varie pietre; e questo hanno usato di fare nelle facciate dei palazzi e case in istorie, mostrando, che quelle siano contraffatte, e pajono di marmo, o di pietra con quelle storie intagliate, o veramente contraffacendo quelle sorti di spezie di marmo, porfido, e di pietra verde e granito rosso e bigio, o bronzo, o altre pietre, come par loro meglio, si sono accomodati in più spartimenti di questa maniera, la quale è oggi molto in uso per fare le facce delle case e de' palazzi, così in Roma come per tutta Italia. Queste pitture si lavorano in due modi, prima in fresco, ch'è la vera, o in tele

per archi, che si fanno nell' entrate de' principi nelle città, ne' trionfi, o negli apparati delle feste e delle commedie, perchè in simili cose fanno bellissimo vedere. Tratteremo prima della spezie e sorte del fare a fresco, poi diremo dell' altra. Di questa sorte di terretta si fanno i campi con la terra da fare i vasi, mescolando quella con carbone macinato e altro nero per far l' ombre più scure, e bianco di travertino con più scuri e più chiari, e si lumeggiano col bianco schietto, e con ultimo nero a ultimi scuri finite. Vogliono avere tali specie fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera, ed essere espresse con una gagliardezza, che mostri arte e non stento, perchè si hanno a vedere ed a conoscere di lontano. E con queste ancora s' imitino le figure di bronzo, le quali col campo di terra gialla e rosso s' abbozzano, e con più scuri di quello nero, e rosso, e giallo si sfondano, e con giallo schietto si fanno i mezzi, e con giallo e bianco si lumeggiano. E di queste hanno i pittori le facciate e le storie di quelle con alcune statue tramezzate, che in questo genere hanno grandissima grazia. Quelle poi che si fanno per archi, commedie, o feste, si lavorano poi che la tela sia data di terretta, cioè di quella prima terra schietta da far vasi, temperata con colla: e bisogna che essa tela sia bagnata di dietro, mentre l'artefice la dipinge, acciocchè con quel campo di terretta unisca meglio gli scuri ed i chiari dell' opera sua; e si costuma temperare i neri di quelle, con un poco di tempera; e si adoperano biacche per bianco, e minio per dar rilievo alle cose che paiono di bronzo, e giallolino per lumeggiare sopra detto minio; e per i campi, e per gli scuri le medesime terre gialle e rosse, ed i medesimi neri, che io dissi nel lavorare a fresco, i quali fanno mezzi ed ombre. Ombrasi ancora con altri diversi colori altra sorte di chiari e scuri; come con terra d' ombra, alla quale si fa la terretta di verde terra e gialla e bianco; similmente con terra nera che è un' altra sorte di verde terra e nera, che la chiamano verdaccio.

Hanno i pittori un' altra sorta di pittura che è disegno e pittura insieme, e questo si domanda *sgraffito*, e non serve ad altro che per ornamenti di facciate, di case e palazzi, che più brevemente si conducono con questa spezie, e reggono all' acqua sicuramente; perchè tutti i lineamenti in vece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore, il che si fa in questa maniera: pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con paglia abbruciata la tingono d'uno scuro, che venga in un mezzo colore, che trae in argentino, e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questa intonacano la facciata. E fatto ciò, e pulita col bianco della calce di travertino, l'imbiancano tutta, ed imbiancata ci spolverano su i cartoni, ovvero disegnano quello che ci vogliono fare, e di poi aggravando col ferro, vanno dintornando e tratteggiando la calce, la quale essendo sotto del corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro, come segni di disegno. E si suole ne' campi di quelli

radere il bianco, e poi avere una tinta d'acquarello scuretto molto acquoso, e di quello dare per gli scuri, come si desse a una carta, il che di lontano fa un bellissimo vedere: ma il campo, se ci è grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioè ombreggia con quell'acquerello. E questo è il lavoro, che per essere dal ferro graffiato, hanno chiamato i pittori *sgraffito*. Restaci ora a ragionare delle grottesche che si fanno sul muro. Dunque quelle che vanno in campo bianco, non ci essendo il campo di stucco, per non essere bianca la calce, si dà per tutto sottilmente il campo di bianco, e fatto ciò, si spolverano e si lavorano in fresco di colori sodi, perchè non avrebbono mai la grazia che hanno quelle, che si lavorano sullo stucco. Di questa spezie possono essere grottesche grosse e sottili, le quali vengono fatte nel medesimo modo, che si lavorano le figure a fresco o in muro.

Le grottesche sono una spacie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria, per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri, per strattezza della natura, per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno quelle cose senza alcuna regola, appiccando a un sottilissimo filo un peso, che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, e a un uomo le gambe di gru, ed infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranemente se gl'immaginava, quello era tenuto più valente. Furono poi regolate, e per fregi, e spartimenti fatto bellissimi andari, così di stucchi mescolarono quelle con la pittura. E sì innanzi andò questa pratica, che in Roma ed in ogni luogo dove i Romani risiedevano, ve n'è ancora conservato qualche vestigio. E nel vero tocche d'oro ed intagliate di stucchi, elle sono opera allegra e dilettevole a vedere. Queste si lavorono di quattro maniere: l'una lavora lo stucco schietto, l'altra fa gli ornamenti soli di stucco, e dipinge le storie ne' vani e le grottesche ne' fregi, la terza fa le figure parte lavorate di stucco e parte dipinte di bianco e nero, contraffacendo cammei, ed altre pietre. E di questa specie di grottesche e di stucchi se n'è visto, e vede tante opere lavorate da' moderni, i quali con somma grazia e bellezza hanno adornato le fabbriche più notabili di tutta l'Italia, che gli antichi rimangono vinti di grande spazio. L'ultima finalmente lavora d'acquarello in su lo stucco, campando il lume con esso, ed ombrandolo con diversi colori. Di tutte queste sorti, che si difendono assai dal tempo, se ne veggono delle antiche in infiniti luoghi a Roma e a Pozzuolo vicino a Napoli. E questa ultima sorte si può anco benissimo lavorare con colori sodi a fresco, lasciando lo stucco bianco per campo a tutte queste, che nel vero hanno in se bella grazia; e fra esse si mescolano paesi che molto danno loro dell'allegro, e così ancora storiette di figure piccole colorite. E di questa sorte oggi in Italia ne sono molti maestri, che ne fanno professione, ed in esse sono eccellenti.

Fu veramente bellissimo segreto, ed investigazione sofistica il trovar modo, che l'oro si battesse in fogli sì sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti, grandi

un ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra l'artefizio e l'oro il solo valore di sei scudi. Ma non fu punto meno ingegnosa cosa il trovare il modo a poterlo talmente distendere sopra il gesso, che il legno od altro nascostovi sotto, paresse tutto una massa d'oro; il che si fa in questa maniera. S'ingessa il legno con gesso sottilissimo, impastato con la colla piuttosto dolce che cruda, e vi si dà sopra gesso più mani, secondo che il legno è lavorato bene o male; in oltre raso il gesso e pulito, con la chiara dell'uovo schietta, sbattuta sottilmente con l'acqua, dentro vi si tempera il bolo armeno macinato ad acqua sottilissimamente, e si fa il primo acquoso, o vogliamo dirlo liquido e chiaro, e l'altro appresso più corpulento. Poi si dà con esso almeno tre volte sopra il lavoro, fino che ei lo pigli per tutto bene; e bagnando di mano in mano con un pennello con acqua pura, dov'è dato il bolo, vi si mette sopra l'oro in foglia, il quale subito si appicca a quel molle, e quando egli è soppasso, non secco, si brunisce con una zanna di cane o di lupo, sinchè è divenuto levigato, lustro e bello. Dorasi ancora in un'altra maniera, che si chiama a mordente, il che si adopera ad ogni sorte di cose, pietre, legni, tele, metalli d'ogni spezie, drappi, corami, e non si brunisce siccome quel primo. Questo mordente, che è la maestra che lo tiene, si fa di colori seccativi a olio di varie sorti, e di olio cotto con la vernice di dentro, e dassi in sul legno che ha avuto prima due mani di colla. E poichè il mordente è dato così, non mentre che egli è fresco, ma mezzo secco, vi si mette su l'oro in foglie. Il medesimo si può fare ancora con l'ammoniaco quando s'ha fretta, attesochè mentre si dà, e buono; e questo serve più a fare selle, arabeschi, ed altri ornamenti, che ad altro. Si macina ancora di questi fogli in una tazza di vetro con un poco di mele o di gomma, che serve ai miniatori, ed a infiniti che col pennello si dilettano fare profili e sottilissimi lumi nelle pitture. E tutti questi sono bellissimi segreti, ma per la copia di essi non se ne tiene molto conto.

Essendosi assai largamente detto di sopra, che cosa sia musaico, e come ei si faccia, continuandone qui quel tanto, che è proprio della pittura, diciamo ch'egli è maestria veramente grandissima condurre i suoi pezzi cotanto uniti, che egli apparisca di lontano per onorata pittura e bella; attesochè in questa spezie di lavoro bisogna e pratica e giudizio grande, con una profondissima intelligenza nell'arte del disegno, perchè chi offusca ne'disegni il musaico con la copia, ed abbondanza delle troppe figure nelle istorie, con le molte minuterie de'pezzi, le confonde. E però bisogna, che il disegno de'cartoni che per esso si fanno, sia aperto, largo, facile, chiaro, e di bontà e bella maniera continuato. E chi intende nel disegno la forza degli sbattimenti, e del dare pochi lumi, ed assai scuri, e con fare in quelli certe piazze o campi, costui sopra d'ogni altro lo farà bello e bene ordinato. Vuole avere il musaico lodato chiarezza in sè con certa unita scurità verso l'ombre, e vuole essere fatto con grandissima discrezione lontano dall'occhio, acciocchè lo sti-

mi pittura e non tardi sia commessa. Laonde i musaici che avranno queste parti saranno buoni e lodati da ciascheduno; e certo è, che il musaico è la più durabile pittura che sia. Imperocchè l' altra col tempo si spegne, e questa nello stare fatta di continuo si accende: ed in oltre la pittura manca e si consuma per se medesima, ove il musaico per la sua lunghissima vita si può quasi chiamare eterno. Perlochè scorgiamo noi in esso non solo la perfezione de' maestri vecchi, ma quella ancora degli antichi, mediante quelle opere che oggi si riconoscono dell' età loro; come nel tempio di Bacco a sant'Agnese fuori di Roma, dove è benissimo condotto tutto quello che vi è lavorato: similmente a Ravenna evvene del vecchio bellissimo in più luoghi, ed a Venezia in san Marco, a Pisa nel duomo, ed a Firenze in san Giovanni la tribuna: ma il più bello di tutti è quello di Giotto nella nave del portico di san Pietro di Roma, perchè veramente in quel genere è cosa miracolosa, e ne' moderni quello di Domenico del Ghirlandaio sopra la porta di fuori di Santa Maria del Fiore, che va alla Nunziata. Preparansi adunque i pezzi da farlo in questa maniera: quando le fornaci dei vetri sono disposte, e le padelle piene di vetro, se li vanno dando i colori a ciascuna padella il suo, avvertendo sempre che da un chiaro bianco che ha corpo, e non è trasparente, si conduchino in più scuri di mano in mano, in quella stessa guisa, che si fanno le mestiche de' colori per dipingere ordinariamente. Appresso quando il vetro è cotto e bene stagionato, e le mestiche sono condotte e chiare e scure e d' ogni ragione, con certe cucchiaie lungha di ferro, si cava il vetro caldo, e si mette sopra un marmo piano, e sopra con un altro pezzo di marmo si schiaccia pari, e se ne fanno rotelle che venghino ugualmente piene e restino di grossezza la terza parte dell' altezza di un dito. Se ne fa poi con una bocca di cane di ferro pezzelli quadri intagliati, ed altri col ferro caldo lo spezzano, inclinandolo a loro modo. I medesimi pezzi diventano lunghi, e con uno smeriglio si tagliano: il simile si fa di tutti i vetri che hanno di bisogno, e se n' empiono le scattole, e si tengono ordinati, siccome si fa i colori quando si vuole lavorare a fresco, che in vari scodellini si tiene separatamente la mestica delle tinte più chiare, e più scure per lavorare. Evvi un' altra specie di vetro, che si adopera per il campo e per i lumi de' panni, che si mette d' oro. Questo quando lo vogliano dorare, pigliano quelle piastre di vetro che hanno fatto, e con acqua di gomma bagnano tutta la piastra del vetro, e poi si mettono sopra i pezzi d' oro; fatto ciò, pongono la piastra su una pala di ferro, e quella nella bocca della fornace, coperta prima con un vetro sottile tutta la piastra di vetro, che hanno messa d' oro, e fanno questi coperchi o di bocche o a modo di fiaschi spezzati, di maniera che un pezzo cuopra tutta la piastra; e lo tengono tanto nel fuoco, che vien quasi rosso, ed in un tratto cavandolo, l' oro viene con una presa mirabile a imprimersi nel vetro e fermarsi, e regge all' acqua ed a ogni tempesta; poi questo si taglia ed ordina, come l' altro di sopra. E per

fermarlo nel muro, usano di fare il cartone colorito, ed alcuni altri senza colore; il quale cartone calcano o segnano a pezzo a pezzo in su lo stucco, e di poi vanno commettendo a poco a poco quanto vogliono fare nel musaico. Questo stucco per essere posto grosso in su l'opera, gli aspetta due dì e quattro, secondo la qualità del tempo, e fassi di travertino, di calce, mattone pesto, dragante, e chiara di uovo; e fattolo, tengono molle con pezze bagnate. Così dunque pezzo per pezzo tagliano i cartoni nel muro, e lo disegnano su lo stucco calcando, finchè poi con certe mollette si pigliano i pezzetti degli smalti, e si commettono nello stucco, e si lumeggiano i lumi, e dassi mezzi a' mezzi, e scuri agli scuri, contraffacendo l'ombre, i lumi ed i mezzi minutamente, come nel cartone; e così lavorando con diligenza si conduce a poco a poco a perfezione. E chi più lo conduce unito, sicchè ei torni pulito e piano, colui è più degno di lode, ed è tenuto da più degli altri. Imperò sono alcuni tanto diligenti al musaico, che lo conducono di maniera che egli apparisce pittura a fresco. Questo, fatta la presa, indura talmente il vetro nello stucco, che dura in infinito: come ne fanno fede i musaici antichi che sono in Roma, e quelli che sono vecchi, ed anco nell'una e nell'altra parte i moderni ai dì nostri n'hanno fatto del meraviglioso: fin qui Vasari; indi Milizia.

Avendo dato a conoscere alcuni principii di pittura, fa d'uopo parlare delle varie scuole stabilite dagli insigni artefici a fin di conoscere le loro opere; e scuola in pittura significa l'unione di tutti gli artisti d'una nazione. Onde tutti i pittori d'Europa dopo il ristabilimento delle arti sono classificati sotto la denominazione della scuola *Fiorentina*, *Romana*, *Veneziana*, *Lombarda*, *Francese*, *Tedesca*, *Fiamminga*, *Olandese*. Qui si stabilisce il carattere di queste differenti scuole, e dei principali maestri, che ne sono stati i fondatori. La scuola *Fiorentina* si distingue per la fierezza, per il moto, per una certa austerità malinconica, per un'espressione di forza, che esclude forse le grazie, e per un disegno grande, quasi gigantesco. Ha anche del pesante, ma ha parimente una maestà ideale, che innalza la natura umana, di sopra la sua debolezza. Gli artisti Toscani soddisfatti d'imporre ammirazione, par che non curino dar piacere. Questa scuola è veneranda, è la madre di tutte le altre. Le arti dagenerate dopo Nerone rovesciarono col colosso dell'impero romano disfatto da' barbari. Trovarono in Grecia un miserabile ricovero; non già per protezioni di sovrani, e per gusto di nobili, ma per pietà religiosa. Gli artisti ne traevano una sussistenza meschina, e mai applauso. Le loro immagini rusticamente scarabbocchiate eran coperte d'oro e di gemme: la ricchezza n'era tutto il bello. A quella miserabile Grecia ricorse l'Italia più miserabile per avere qualche miserabilissimo artista. Firenze nel 1240 da colà fece venire alcuni pittori, tutta l'abilità de' quali si riduceva a far un contorno goffo, e a ciafrugliarvi dentro del colore: facevano anche del cattivo mosaico; e così ignoranti erano ammirati dagl'Italiani più ignoranti. Fra gli ammiratori il Cimabue giovinetto de-

stinato da' suoi nobili genitori alle scienze più barbare delle arti, scappava da' suoi studi per andare a vedere quei greci che spegazzavano nella chiesa di santa Maria Novella, e scarabocchiava i suoi quaderni, finchè divenne allievo di quei goffi maestri. Il Cimabue fu l' alba della pittura sepolta per dodici secoli in una notte la più tenebrosa. I più dozzinali artisti arrossirebbero oggi di far opere come il Cimabue; frattanto le sue furono stimate portentose. Quando egli terminò una Madonna per santa Maria Novella, accorse il popolo a prenderla rispettosamente dallo studio del pittore, e la portò in chiesa a suon di trombe. Gli applausi sono il latte delle arti bambine, e cogli applausi crescono le arti, fioriscono e giungano alla maturità: l' indifferenza pubblica ammazza in culla i talenti. Se il Cimabue non avesse trovato ammiratori, Firenze non avrebbe forse avuto Michelangelo. Il Il Cimabue morì nel 1301, dipinse a fresco e a tempera. Il Giotto pastorello di pecore fu trovato dal Cimabue nell' atto che disegnava una pecora sopra un mattone, divenne suo allievo, e fece fare all' arte nuovi progressi. Fu chiamato a Roma da Bonifazio VIII, e vi eseguì la Navicella nel portico di san Pietro. In poco tempo il numero dei pittori divenne sì considerabile in Firenze, che nel 1250 vi stabilirono la compagnia detta di san Luca. Verso questo tempo Paolo Uccello fu il primo ad osservare la prospettiva. Il Massolino nel principio del secolo XV diede più grandiosità alle figure, diede loro anche qualche espressione, e assestò meglio i panneggiamenti. Il Masaccio sorpassò questo suo maestro, e fu il primo a dar forza, moto e rilievo alla pittura, mostrò qualche grazia, e rappresentò gli scorci meglio dei suoi predecessori. Per lungo tempo i pittori posavano le figure su le dita grosse, perchè non sapevan disegnare un piede in iscorcio. Andrea Castagna fu il primo fiorentino a dipingere a olio: invenzione di Giovanni Van-Eick più noto sotto il nome di Giovanni di Bruges. Antonello da Messina avendo veduto a Napoli un quadro ad olio di Giovanni di Bruges, andò a trovarlo in Fiandra e ne ottenne il segreto, ch' egli poi comunicò ad un suo allievo Domenico Veneziano. Il Castagna lo carpì da Domenico, e per gratitudine lo massacrò di notte. L' infelice mortalmente ferito si fece portare in casa del suo caro maestro, e spirò fra le sue braccia. Il mostro poi sul punto di morte confessò il suo misfatto. A questi successe il Pisanello, il Ghirlandaio, non che Andrea Verocchio. Ma i pittori che richiamarono l' attenzione de' popoli furono nella scuola fiorentina Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti.

Il primo fu dotato profusamente de' doni della natura; bello di statura e di viso, forte, agile, vivace, e di gran talento. Egli coltivò tutte queste sue buone disposizioni fin ad abbracciare tutte le arti con riuscita grande. Egli danzava con grazia, maneggiava bene i cavalli, giuocava a maraviglia negli esercizi cavallereschi, suonava bene parecchi strumenti, sapeva di storia naturale, scienza allora nascente come tutte le altre, e si dilettava talmente di poesia italiana, che ne fu

uno de' fondatori. Non trascurò niuna delle arti del disegno; studiò l'architettura, esercitò la scultura, e fece della pittura la sua principal professione. Per fondamento del disegno egli pose lo studio delle matematiche, della prospettiva, dell' ottica, della meccanica, e dell'anotomia. Chiamato a Milano da Lodovico Sforza detto il Moro v' ebbe la direzione dell'accademia di pittura e d' architettura fondata da quel sovrano. A Milano egli spiegò un talento di grande ingegnere nel condurre in quella città le acque dell'Adda per un canale d' una esecuzione creduta impossibile. Egli superò tutti gli ostacoli della natura, e fece valicare i navigli per i monti e per le valli. Applicò alla pittura tutta la sensibilità del suo cuore, e si aprì nell' espressione degli affetti una strada fino allora ignota. Diede anche alle sue figure più grazia di qualunque suo antecessore. Fu anche buon colorista, benchè le sue tinte tirino al violastro. Puro e preciso fu il suo disegno, nè senza grandezza. Non s' innalzò sulla natura, ma la imitò con qualche scelta. Non vinse affatto la durezza, perchè non si conosceva ancora quella linea ondeggiante, che sembra tendere alla retta e alla circolare, e che non è mai nè l'una, nè l'altra. Le sue opere erano finite, ma non esenti da secchezza accresciuta dalla pratica di marcar troppo que' contorni, che debbono in qualche maniera perdersi. La sua secchezza però è in comparazione de' buoni artisti, che sono venuti dopo; ma era morbido e pastoso riguardo agli artisti del suo tempo. Le sue opere aveano il raro pregio di far distinguere le figure nettamente da lungi. Si racconta che accompagnando da Firenze a Roma il duca Giuliano de' Medici, egli per passatempo fece delle figure che volavano in aria, e discendevano in terra; gli uomini hanno tentato spesso di volare, e di far volare. Egli avea tanto merito, che dovette provare i tratti dell' invidia. Si disgustò del soggiorno di Roma e di Firenze per le persecuzioni di Michelangelo, che gli suscitò i motteggi di tutti i suoi allievi. Se Michelangelo gli era superiore per la grandezza delle sue idee, e per la sua profonda scienza del disegno, gli era ben inferiore in tutte le parti amabili dell' arte. Per sottrarsi ai disgusti che sofferiva nella patria, andò in Francia invitatovi da Francesco I: vi visse poco, e morì fra le braccia di quel monarca. È noto il trattato della pittura di Leonardo da Vinci colle figure disegnate dal Pussino. Nella biblioteca Ambrosiana si conservano molti suoi scritti.

Il secondo malgrado il suo nobile parentado si diede alle belle arti, e ne ritrasse un nome brillante, che la più alta nobiltà non sa dare. D'un carattere fiero e inflessibile, le sue opere sono riuscite più terribili che belle. Egli tiensi, siccome maestro di prima classe nella scultura, nella pittura, e nell' architettura; e in tutto si manifesta sempre la violenza del suo carattere. In quel tempo un artista era pittore, statuario, architetto, ingegnere, orefice, e con applicazione indefessa voleva professare ogni arte. Michelangelo seppe profondamente l'anotamia, e ne fece sì grande pompa pedantesca, che obbliò la bella natura. Si dimenticò che i muscoli sono rad-

dolciti dalla pelle che li cuopre, e che sono meno sensibili ne' fanciulli e nelle donne, che nella virilità. Le articolazioni delle sue figure sono grossolane, le carni troppo rotonde, e i muscoli troppo grandi, e d' una forza uguale; non mai muscoli oziosi, nè d' un carattere conveniente. Del colorito poi non ne volle far conto, e quando vide un Tiziano disse, che quella era un'occupazione da donne e da fanciulli. Trascurò ancora il chiaroscuro, il costume, la distribuzione, le drapperie. E con tutti questi difetti massicci impose, e impone ancora. La sua alterigia sorprese, incantò fin ad essere cantato:

Michel più che mortal angel divino,
Ma l'incanto finì, sparir le larve.

Ebbe il lodevole metodo di modellare in terra, o in cera tutte le figure che voleva dipingere. Si rende così un conto più severo delle forme che si hanno da rappresentare. Questa pratica sì famigliare agli artisti di quel tempo non dovea esser abbandonata.

Primo della scuola *Romana* è Pietro Perugino, e può chiamarsi di essa il patriarca. Apprese da Leonardo da Vinci, e particolarmente dal Verrochio a dar della grazia alle teste delle donne, ma si conservò sempre secco. La sua principal gloria è d' essere stato il maestro di Raffaele. Gli avanzi greci che ha Roma, sono gli elementi della gloria, che Roma moderna ha nelle belle arti. Nello studio dell'antichità si sono formati i veri artisti; ed ivi hanno trovata la scienza del disegno, la bellezza suprema delle forme, la grandezza dello stile, la giustezza delle espressioni, la semplicità de' panneggiamenti, la maestà della composizione. Queste parti principali dell'arte costituiscono il merito della scuola Romana. Non si è molto applicato al colorito: questo viene l' ultimo, e l' uomo non può abbracciar tutto in una volta; Raffaello appartiene alla scuola Romana.

La scuola *Veneziana* è discepola della natura. Gli artisti Veneti non aveano sotto gli occhi come i Romani i belli avanzi dell' antichità, e copiaron la natura senza scelta; ma furono sensibili alla bella varietà de' suoi colori, e si contraddistinsero nel colorito, senza esserne distratti dalle altre essenziali parti dell'arte. Non si contentarono di caratterizzare gli oggetti co' loro colori particolari, ma diedero anche nel contrasto della luce e delle ombre un vigore piccante da fissare lo sguardo. Bellini, Giorgione, Tiziano, appartengono a questa scuola.

La scuola *Lombarda* si distingue per la grazia, pel disegno gradevole, benchè non correttissimo, pel chiaroscuro, per un pennello morbido, e per un bello impasto di colori. Antonio Allegri da Correggio ne è il padre e l' ornamento. Incominciò siccome tutti gli artisti del suo tempo dal copiar la natura; ma portato alla grazia purgò il suo disegno di tutte la parti taglienti e angolari. Conobbe, che nelle

forme grandi è il grazioso; rigettò dunque tutte le picciole parti, ingrandì i contorni, evitò le linee rette e gli angoli acuti; e così diede grandiosità al suo disegno, lo rese elegante, ondeggiante, vario, ma non sempre puro e corretto. Egli non ispandeva come Raffaele il lume su tutto il quadro: collocava i lumi e le ombre dove credeva che facessero il miglior effetto. Se il lume cadeva naturale dove egli voleva tener chiaro, egli lo imitava come lo vedeva; se no, vi metteva un corpo chiaro o opaco, una carne, un drappo, o qualunque altro oggetto che producesse il lume ch'egli desiderava; e così pervenne alla bellezza ideale del chiaroscuro. La sua delicatezza gl' insegnò che l'opposizione troppo forte di lumi e di ombre cagiona gran durezza, onde non pose mai il nero a canto al bianco, ma per insensibile gradazione passò da un colore all'altro, mettendo il grigio scuro a canto al nero, e il grigio chiaro a canto al bianco; quindi le sue opere sono di una dolcezza e d' un' armonia grande. Si astenne anche di metter insieme masse forti di lume e di ombre: se avea da fare una parte molto illuminata o ombrata, non vi metteva immediatamente a canto un' altra della stessa specie, ma vi lasciava frammezzo un intervallo di mezza tinta, per cui riconduceva l'occhio da una gran tensione al riposo. Con questo equilibrio di colori l' occhio riceve continuamente sensazioni diverse senza restarne faticato, perchè vi contempla sempre nuove bellezze. I quadri del Correggio sono d'un tono morbido. Egli impiegò colori trasparenti per rappresentar le ombre al naturale, e adottò un modo di velare, che fa comparire realmente oscure le parti ombrate, il che non può effettuarsi che con colori trasparenti, i quali assorbendo i raggi della luce, rappresentano una superficie oscura; tutto il contrario fanno i colori opachi per quanto scuri sieno. S' avvide anche che la luce del Sole non è bianca ma giallastra, e che i riflessi hanno il colore de' corpi donde si riflettono. Ciò nondimeno i suoi lumi sono troppo chiari e un poco grossolani, e le carni non troppo trasparenti. L' espressine di Correggio è tutta per le grazie. Se dipinge il dolore, è il dolore d'un fanciullo che passerà presto al riso; se dipinge la collera, è quella d'un giovane dolce e amante. Per la distribuzione dispose le sue figure per produrre piuttosto grandi masse di ombre e di lume, che per l'espressione generale. Anche ne' panneggiamenti ebbe in mira la grazia. Vi cercò più la massa che l' espressione, il gradevole più che il bello. Sono larghi e leggieri i panneggiamenti, ma le pieghe non sono sempre ben intese, e talvolta nascondono e tagliano le figure. I colori sono bene scelti, e spesso rari per dar alle carni più spicco e delicatezza. Il gusto, che portò Correggio al grazioso ed al gradevole, dovette necessariamente condurlo all'armonia, ch'è l'arte di passare da un estremo all' altro per insensibili gradazioni intermedie. Fu armonioso nel disegno, tagliando con linee curve le linee rette, che farebbero contorni angolosi e ondeggiando sempre il suo tratto. Armonioso ne' lumi e nelle ombre pose sempre tra due estremi un intervallo per servir di legame

e di passaggio dall'uno all'altro. Dopo una certa tensione gli occhi hanno bisogno di riposo, perciò ad un dominante colore egli fa succedere una mezzatinta, e per gradazione insensibile guida lo spettatore ad un'altra tensione. Così una musica grata e melodiosa ci desta sì dolcemente, che sembra più un incanto che un suono interrotto. Gusto delicato nel colore, perfetta intelligenza del chiaroscuro, arte di unire chiaro a chiaro e ombra ad ombra, staccar gli oggetti dal fondo, non che armonia impareggiabile, sono le parti che unite alla grazia rendono il Correggio superiore a tutti gli altri pittori. Della seconda scuola Lombarda o Bolognese sono i Caracci i ristauratori della pittura, la quale s'era in Italia alquanto oscurata dopo tanto splendore di Raffaello, di Tiziano, di Correggio.

La scuola *Francese* è secondo i Francesi un aggregato di scuole differenti; si vedrà meglio or ora. Niccolò Pussino, benchè Francese, si deve tenere per Romano, perchè visse sempre e studiò in Roma. Fu studiosissimo dell'antichità, e della natura, malgrado la sua indigenza. Copiava le sculture antiche, le modellava, le misurava con accuratezza, girava per la campagna romana osservando, notando le viste più grate, i più belli effetti della natura, ed abbozzava quanto per le strade incontrava di rimarchevole, edifici, figure, fisonomie, drappi, arme, utensili. E poteva egli credersi in povertà, quando ogni sera rientrava nella sua umile casetta per aggiungere nuove ricchezze al tesoro che accumulava? Chi l'avesse veduto l'avrebbe creduto infelice, e tutti i suoi istanti erano godimenti. Geometria, anatomia, storia, meditazione sulla teoria dell'arte accrescevano le sue delizie. Egli metteva Raffaele nel primo rango, a Domenichino dava il secondo, e studiava Tiziano per il colorito; ma non si curò d'essere gran colorista. Non cercò di sedurre, nè di piacere agli occhi; il suo intento fu di parlare alla mente, e di variar tuono secondo la varietà degli argomenti. Non ricchezze grandi, ma nobili e semplici: belle masse d'architettura, e non ornati in dettaglio: paesaggi superbi, e non giardini di delizie: non gale di sfarzo, ma panneggiamenti maestosi, ma con troppe pieghe; tutto era per l'espressione del soggetto, osservando sempre con esattezza la convenienza e il costume. Onde egli si può caratterizzare per un pittore erudito. Con tanto merito egli volle vivere nella mediocrità, esigeva poco per i suoi lavori, metteva dietro al quadro il prezzo destinato, e se gli si dava di più, lo restituiva, siccome fece per il ratto di san Paolo, per cui gli furono dati cento scudi, ed egli ne rimandò indietro cinquanta; e quello ch'egli dava per sessanta, da lì a poco era venduto per mille. Ispirò a sua moglie il disprezzo delle ricchezze, nè tenne mai un domestico al suo servizio. Il Pussino lontano da Francia ammirato e non imitato, non ebbe alcuna influenza allo stabilimento della scuola Francese; ne fu bensì fondatore uno de' suoi nemici Simone Vovet morto nel 1641, il quale sorprendeva per la facilità di dipingere: con un solo colpo di pennello faceva un quadro; ma che quadro? senza disegno, senza espressione, con colore

falso, e tutto ammanierato; seguirono le sue tracce e le Brun ed il Sueur.

La scuola *tedesca* non è scuola, ma qualche artista in qua, in là di stile gotico. Alberto Durer di Norimberga fu bravo incisore, e il ristauratore della pittura in Alemagna. Senza veruna cognizione delle bellezze antiche e moderne egli spiegò il suo ingegno fecondo in imitar la natura, siccome la trovava. Le sue composizioni sono variate, i suoi pensieri ingegnosi, e il suo colorito è brillante. Ma secco, ruvido, senza scelta, senza costume, senza prospettiva aerea; osservò bensì la prospettiva lineare, e seppe l'architettura militare e civile. Il suo libro delle proporzioni del corpo umano è senza scelta, e poco utile; non si hanno da misurare che le proporzioni belle. Giovanni Holbein di Basilea dipinse in tutte le maniere, e fu stimato specialmente ne' ritratti per il colore fresco e brillante. Per non sofferire i capricci di sua moglie andò per consiglio di Erasmo in Inghilterra, dove fece una fortuna, che non poteva sperare nella sua patria.

Alla scuola *Fiamminga* si deve la pittura ad olio, inventata da Giovanni Van-Eyck, detto di Bruges, perchè si stabilì colà, essendo nato a Manseyk nell'anno 1370. Anche sua sorella Margherita fu pittrice, e per maneggiare senza distrazione il pennello non volle maritarsi. Giovanni pervenne alla scoperta di dipingere ad olio per mezzo della chimica, di cui era dilettante. Per dare più vivacità ai suoi quadri, egli avea trovata una vernice, ma per asciugarla bisognava mettere il quadro al fuoco o al sole; un giorno gli si spaccò un quadro che gli avea costato molta fatica. Pensò dunque di adoperare olio di noce e di lino, come più seccativi, e cuocerli con varie droghe, e comporne una vernice più bella della prima. Si avvide poi, che i colori si stemprano meglio coll'olio, che con la colla o col bianco d'uovo come faceva prima, e si conservano, e si asciugano, e hanno lustro senza più bisogno di vernice; ecco la sua famosa scoperta, per cui i suoi quadri furono subito richiesti da per tutto. Avutone uno Alfonso re di Napoli, Antonello da Messina accorse in Fiandra per procacciarsi il segreto. Giovanni da Bruges ebbe gran fecondità nel suo san Giovanni, in cui si contano 330 teste tutte differenti, ma in tutto fu secco e crudo. Egli fu in Fiandra il fondatore del mestiere della pittura; il fondatore dell'arte fu Pietro Paolo Rubens d'Anversa. Viaggiò molto, e siccome era di famiglia nobile, fu dal duca di Mantova spedito in qualità d'inviato alla corte di Spagna, dove co' suoi quadri fece fortuna grande, e si trattò alla grande colà, e da per tutto. Fu anche ministro di Spagna a Londra per un trattato di pace, in cui riuscì a meraviglia; onde fu fatto cavaliere in Inghilterra, e il re di Spagna lo creò gentiluomo di camera colla chiave d'oro; fu altresì incaricato in Francia. Era dotato di molte belle qualità per persuadere e per piacere; fisonomia nobile e dolce, bella statura e tratto gentile, eloquente, colto, generoso, benefico. Ma per quanto fosse carico di ricchezze e di onori non tralasciò mai di dipingere. Dipinse moltissimo in ogni genere. Era facile in inven-

tare e in eseguire, e avea gran fuoco; ma con tutti questi vantaggi poteva essere corretto e savio. Non purità, nè correzione di disegno, non semplicità di composizione, di colorito, di panneggiamenti, nè nobiltà d'espressione, nè scelta di forme; e pure egli avea osservate le migliori opere antiche e moderne. Il suo fuoco lo sbalzò in una grandezza impetuosa, in una varietà di fasto e di apparato, e in un certo lustro, che abbaglia la vista; tale è la scuola Fiamminga.

La scuola *Olandese* consiste generalmente nella imitazione fedele della natura del colorito, e in un pennello prezioso: tutto il resto è ignobile, picciolo, abbietto; è la natura degradata. Luca di Leyde ne fu il capo, ma egli ebbe più lo stile gotico che l'Olandese; egli fu buon incisore. Rembrandt Vanryn figlio di un molinaro ebbe per istudio il suo mulino, e per modello le persone che vi frequentavano. Egli studiava un Olandese grottesco, o una fantesca di taverna, come a Roma si studia l'Apollo, o la Venere. Fu chiamato in Amsterdam, e vi menò la stessa vita, imitò sempre la bassa natura, e i suoi capricci furono per lui l'ideale dell'arte; non conobbe l'antico che di nome, e se ne burlò. Tutte le sue opere sono senza nobiltà, paiono mascherate. Frattanto egli fu un pittore insigne per il colorito, per il chiaroscuro, per il maneggio del pennello, e per l'espressione non nobile, ma vera e viva; fu anche incisore. Giovanni de Laer, fu detto delle *bambocciate*, perchè a Roma per la sua corporatura venne chiamato *bamboccio*. Dipinse cacce, fiere, feste, assassinii, paesaggi, con buon disegno, e con valor vigoroso.

La maggior parte delle scuole sopraddette non esistono più. Vi sono bensì molte accademie di belle arti del disegno, vi sono da per tutto moltissimi artisti, ma rari, rarissimi i buoni. La Spagna non ebbe scuola quando ebbe pittori di molto merito. L'Inghilterra crede d'avere una scuola, ma non è che un'Accademia, di cui è stato presidente Reynolds, e tutta l'Europa cerca la stampa del suo quadro del conte Ugolino; le pitture inglesi non sono note, che per le stampe. Non è difficile trovare la causa del differente stile delle scuole o delle accademie. È tutto dipendente dal carattere nazionale. I Greci operavano di bellezza ideale, perchè ideali erano le loro applicazioni. Roma antica non fece che raccorre le opere greche, e su queste si sono formati gli artisti di Roma, coll'aggiungervi tutto quel bello del suo clima. I Napoletani sono gesticolatori e linguardi, e le loro opere si risentono delle loro maniere. I Toscani sono puliti, ma minuti, secchi, melanconici. Venezia è splendida, fastosa, ridente. I Lombardi danno nello smorfioso, i Tedeschi sono duri, i Batavi e i Belgi grossolani, veraci, gli Spagnuoli orgogliosi e leali, il Francese è contorto d'una affettazione teatrale, e l'Inglese è schietto, ma bilioso.

Non solo rinvengonsi in Milizia alcune preliminari idee sulle diverse scuole, che stabiliscono ogni genere di pittura, ma trovasi in esso eziandio, di che cono-

scere di qual pregio sia, ed in qual pregio tener deesi la Pittura, per cui sopraffatto quasi da maraviglia e stupore, esclama: E chi non resta sorpreso nel vedere in una superficie piana oggetti in rilievo, per la sola virtù di tratti e di colori? Ognuno. Se ognuno, che vegga in un quadro i capi d' opera della natura ornati de' colori più ridenti, e disposti in una maniera incantatrice, è rapito d' ammirazione; e se gli oggetti ammirati per il loro rilievo, e per l' incanto de' colori, gli toccano il cuore, gl' ispirano il gusto de' piaceri innocenti, del coraggio, della virtù; e se il quadro eccita in lui le più belle passioni, allora egli diverrà appassionato per quell' arte, la quale stabilisce uno de' punti della sua felicità nello stato sociale; tale è la definizione, tali sono gli effetti della Pittura. Ella ci decora e ci abbelisce case, teatri, palazzi, tempii, e ci diletta senza ricerca, senza studio, senza fatica. Ciascuno vi trova quello ch' è più conforme al suo genio: chi è sensibile, è toccato dall' espressione del soggetto, e dalle figure che lo compongono: chi è dotato di memoria si compiace rivedervi quel che ha imparato di storia e di favola; fin l' occhio il più grossolano e volgare sarà fissato dalle forme è dal colore d' un quadro bello. L' impero della Pittura s' estende per tutto l' universo, per tutti i secoli, per tutti i paesi. Ella ci presenta le cose più antiche, e le più lontane, e le più belle, e nel modo il più bello. In questo ella è superiore alla natura, la quale non ci rende visibili che le sole cose presenti. Per l' incantesimo di quest' arte l' uomo s' innalza ne' cieli, penetra negli abissi, e vede con gioja le riunioni di cose impossibili a trovarsi insieme.

Se la Pittura può istruire l' uomo ne' suoi doveri, e infiammarlo delle più nobili passioni, può anche eccitarlo a desiderii abbominevoli; allora convien reprimerla. È come l' oro, ch' è detestabile se corrompe i costumi. L' eccellenza della Pittura non consiste in una perfetta imitazione della natura, così che le cose dipinte si prendano per reali. Questa illusione è impossibile, fuorchè in alcune parti limitatissime, come in alcuni oggetti immobili, e di tinte sorde, quali furono le uve di Zeusi, la tendina d'Apelle; puerilità insipide. Ma negli oggetti mobili e di un color vivo, l'arte non può fare questa illusione. Molto meno può farla nelle cose grandi e in grande lontananza, poichè fuori del punto unico di veduta, lo spettatore, che ha da essere condotto a quel punto, si accorge della deformità dell' arte, come accade nelle prospettive. L' eccellenza della Pittura è di dilettare la vista colla bellezza delle forme, e colla vivezza de' colori fino dove ella può arrivare, d' esprimere le passioni, e di toccarci co' sentimenti più nobili. La Pittura, come la Poesia, dà l' immagine di tutto quello che cade sotto i sensi della vista in tutti i movimenti e in tutti i punti possibili di veduta; immagini non sono cose. Le immagini, quando compariscono essere immagini, ci piacciono; ma non ci piacciono se si prendono per cose reali. E chi potrebbe sofferire l' aspetto d' una strage, d' una tigre, se ci comparissero effettive? Su le Belle Arti si sono fab-

bricati gran sofisimi. Nell' interno degli edifizi perchè pitture indicanti aperto? Perchè la Pittura non è cosa, ma immagine di cose. E per la stessa ragione si abbatte l' altro sofismo di coloro che non vorrebbero figure, che non possono stare in quell'attitudine che un istante; sofismi. È bensì ragionevole che le pitture sieno convenienti al luogo, e da potersi godere comodamente. Perciò quelle delle cupole si possono dire come non fatte; e chi può vederle?

Fra i diversi generi di Pitture il primo è la Storia, in cui è compresa la favola e l' allegoria. In questo gran genere la pittura è non solo una rappresentazione arteficiale della natura, ma è anche una rappresentazione poetica. Sceglie gli oggetti che concorrono alla sua esecuzione, usa uno stile sublime per caratterizzarli, e spiega gran tratti d' immaginazione; ella sa adottare tutti gli esseri in qualunque azione e in qualsivoglia circostanza; e così trasporta nei cieli i corpi terrestri, fa discendere le nuvole in terra, realizza gli esseri morali e ideali, incanta la vista, va al cuore, istruisce e sprona al bene. Dopo il genere primario della Storia, vengono i generi subalterni delle battaglie, delle cose famigliari e naturali, dove si richiede anche qualche scelta, ma il principal merito è nella rappresentazione viva e interessante. Tutto piace in pittura: nè serpente, nè mostro è più odioso, se è bene dipinto; piacciono, anche le guerre detestate dalle madri. In questo secondo genere sono compresi i paesaggi, e le vedute di giorno e di notte. Il ritratto è un genere che richiede poca immaginazione, ma esige verità, e la verità vuol essere interessante e bella. Dopo l'uomo la bestia più bella è il cavallo, è perciò difficile ad essere ben dipinto. Superbo, di pelo corto e fino, di moti eleganti, manifesta le sue proporzioni, e la differenza de' paesi che lo producono, la nobiltà, la forza, la leggerezza. Tutte le sue parti concorrono alla sua bellezza; e perchè dunque imbruttirlo colla mutilazione de' crini, della coda, delle orecchie? Invece di gusto, si ha depravazione di gusto. I cavalli entrano non solo nelle battaglie, ma anche nelle storie, nelle cacce, e ne' paesaggi. Quivi entrano anche i cani e tante altre bestie; onde l' artista è in obbligo di studiarle. I mezzi per dipingere sono a fresco, a tempera, a guazzo, a miniatura, a pastello, in cera, in mosaico, in pietra di rapporto, in tappezzeria, in arazzo, in vetro, in ismalto, in rami, in lumeggiare, all' incausto, ad olio. Nella Galleria di Vienna si mostra un quadro ad olio di Tommaso di Mutina Boemo, e molti altri. È nondimeno incontrastabile che Giovanni Van-Eyck ne confidò il segreto ad Antonio da Messina, per cui si diffuse in Italia. Se è vero, come si asserisce, che i pittori più antichi colorissero colla spugna; i tratti delle loro figure non avranno certamente avuto esattezza, nè delicatezza. Dopo il pennello non si è saputo inventere di meglio. La Pittura è soggetta a varie fasi; eccone la storia.

L' uomo vuole imitare, e ama la verità delle forme e de' colori. Da questo piacere è sorta la Pittura. Non si ha dunque a cercare qual popolo ne sia stato

l' inventore. Questa invenzione nel carattere grossolano è stato da per tutto. I selvaggi che appena sanno nascondere la loro nudità, hanno pittura, e la portano dovunque vanno; se la imprimono dolorosamente e indelebilmente nelle carni. Questa è una pittura di lusso. A questa prima pittura di lusso successe la seconda di bisogno, cioè la delineazione delle cose più memorande. L' uomo ama più il superfluo che il necessario. Questa sua seconda pittura non sarà stata che di geroglifici, molto anteriore alla scrittura alfabetica, la quale non è che un' abbreviazione di quelli. Ma una tal pittura, priva di colore e di rilievo, non fu che un mero disegno anche goffo e informe. E perchè non avendo coloro da fare altro, non farlo perfettamente, e meglio di Raffaello, il quale era distratto nello stesso tempo dal colorito e dal chiaroscuro? Perchè l' uomo non fa bene il meno, che quando sà fare il più. Dopo secoli e secoli di semplice disegno si venne al colorito: e il colorito fu di gettar masse sane di colori; tutto giallo, se la veste avea da essere gialla, rosso se rossa, turchino se turchina. Questa pratica grossolana non fu di pochi grossolani, ma di popoli industriosi, degli Egizi, degl' Indiani, de' Cinesi.

I Greci osservatori più sensibili e più fini udendo che la natura offre gli oggetti in rilievo con un giuoco di luce, fecero pitture in chiaroscuro prima di far quadri coloriti. Laddove gli altri, che facevano quadri colorati, non seppero mai fare un chiaroscuro. È ben naturale che la maggior parte delle nazioni non facessero che colorire: il volgo è attratto dal colorito, e preferisce ad un esatto chiaroscuro un quadraccio impiastrato di colori a placche brillanti, senza interruzione d' ombre e di riflessi. All' incontro l' artista ha più bisogno d'intelligenza e di studio per fare un buon chiaroscuro, che per colorire. Prima di dipingere col pennello, si è potuto dipingere in colori secchi, cioè col connettere differenti pezzi di legno variamente coloriti, intersiare: con pietre di diverso colore, si dipinge a mosaico: coll' ago si dipinge a ricamo su le tele; e colla spola si dipingono stoffe e arazzi. Molti popoli non hanno usato che alcune di queste maniere di dipingere, e ci fa sospettare che queste abbiano preceduto la pittura a pennello.

Platone, che viveva 400 anni prima dell' Era Cristiana ci attesta, che gli Egizi etercitavano la pittura da 10, 000 anni, che sussistevano ancora opere di quella grande antichità, le quali erano come quelle, che vi si facevano tuttavia a tempo suo. Dunque gli Egizi per tanti gran secoli non avevano nella pittura fatto alcun progresso. Le loro figure scolpite o dipinte erano sempre in una positura tesa, gambe unite, braccia incollate ai fianchi, orecchio più in su del naso, faccia circolare, mento corto e tondo, guance rotonde, occhio troppo rilevato nell' angolo, e bocca tirata in su. Molti di questi difetti nascevano dalla canformazione degli Egizi, che non erano certo belli, nè di statura, nè di forme. Avevano però la conformazione necessaria all' uomo. Dunque molti difetti provenivano dall' ignoranza degli artisti. Ignoravano intieramente l' anotomia; tutta l' anotomia d' Egitto

consisteva a sventrare per far mummie. Mestiere consimile ai nostri marmittoni, i quali votano polli e capretti senza badare alle forme, e alle funzioni delle ossa e de' muscoli. I mummiari Egizi potevano conoscere le forme dei budelli, ma questa parte d' anotomia è estranea alle belle arti. Gli artisti d'Egitto, ignoranti dell' anotomia, vollero essere ignoranti della natura vivente. Se l' avessero osservata con occhio studioso, non avrebbero rappresentate le figure siccome mummie infasciate. Forse i loro sacerdoti li obbligavano a quel mummismo, e a innestare teste di bestie su corpi umani, e teste umane su corpi bestiali; evviva. Dunque in Egitto non artisti, ma artigiani. Nelle loro pitture, che si veggono nelle fasce delle mummie, e in alcuni muri nell' alto Egitto, i colori sono impiegati interi senza esser misti, nè fusi; ignoranza. La grand' occupazione dei pittori Egizi era di colorare vasi di terra o di vetro, barche, metalli, tele, case e fasce di mummie. Anche in Grecia attualmente si dipingono immagini di divozione, e sempre in un modo; ma non perciò vi è arte. Così in Egitto artigiani pittori, e non pittori artisti. Forse questo mestiere vi durò fino ai Tolomei.

I Persiani scolari degli Egizi disegnarono sempre come i nostri fanciulli. Celebri i loro tappeti anche in tempo d' Alessandro, ed erano ornati di personaggi ricercatissimi, come i magotti della Cina. Anche i loro mosaici furono dello stesso gusto; sono tuttavia i Persiani, come sempre sono stati. All' imperatore Schah-Abbas venne il grillo d' imparare il disegno, e ricorse ad un pittore Olandese, che si trovaaa colà.

Un pittoricchio italiano chiamato Giovanni Ghirardini è stato alla Cina, e ci ha dato di quella pittura una cognizione preferibile a quanto ce ne hanno affibbiate i viaggiatori. I Cinesi non hanno mai avuto, nè hanno la minima idea delle belle arti, neppure de' primi elementi. Non sospettano che vi sia prospettiva, e fanno paesaggi, che non sono paesaggi. La natura umana colà non è bella: e gli artisti invece di abbellirla studiano di deformarla quanto più possono; un ventre grasso è per loro una sublime bellezza. Una figura corta e panciuta è riservata ai loro eroi. Le loro eroine hanno da essere secche, e sperticate come fantasme. Non si parli di disegno. Tutti gli Orientali non conoscono che un picciol numero di tratti, che ripetono sempre. Qualche testa ha una specie di verità, ma bassa e viziosa. Ampie vesti coprono tutto senza indizio, che di sotto vi sieno membri. Le estremità fanno paura. Gl' ignoranti vi ammirano il colorito brillante: merito del clima e non dell' arte, che ve lo impiega senza arte. La loro statuaria, per quanto sia cattiva, lo è meno della pittura. Un gesuita macinatore di colori fu innalzato al primo rango dei pittori della corte, e vi ascese ad una gloria superiore a Raffaello. Gli altri gesuiti vi divennero pittori, e mandarono a Parigi quelle loro brutte battaglie, che furono poi corrette da Cochin prima d' incidersi.

Gli Etruschi passano per i più antichi pittori d'Italia, e anche per i più bra-

vi; me ne rallegro. Plinio dice, che prima della fondazione di Roma la pittura in Italia, cioè nella Toscana, era giunta alla perfezione: tanto più me ne rallegro co' signori Toscani; ai fatti. I fatti sono che le sole pitture Etrusche che ci restano, sono nelle tombe dell' antica Tarquinia. Il Winckelmann fa una descrizione succinta, ma su l' arte sta zitto; bravo.

Nella Campagna felice di Napoli, e per quasi tutto il regno di Napoli si scavano vasi antichi di creta fina ben tirata e di belle forme, ma di color tetro con delineamenti di varie figure. Il Buonarroti ed il Gori sono stati dei principali a descrivere questi vasi, e perchè questi scrittori erano Toscani, vollero per patriotismo chiamarli vasi Etruschi, e ora da per tutto portano questo falso nome. In Toscana non se n' è mai trovato neppure uno. È accaduto a questi vasi, come al nuovo mondo, che porta il nome di Americo Vespucci. Nel regno di Napoli vi sono stati Greci. Dunque greche sono le pitture dei vasi e non Etrusche: dunque belle bellissime per ogni Greculo, il quale vi vede quello, che si vuol vedere nelle nuvole. Una collezione di questi vasi è per il Winckelmann un tesoro di disegno, e per chi ha il senso comune è una malinconia. In fatti non si trovano che ne' sepolcri, nè possono piacere che ai morti. Nel regno vi sono stati Cartaginesi, Saraceni, Normanni, Teutonici, Galli, Ispani, e chi non vi ha fatto il gallo! Dunque quei vasi di quali mani sono? De' nazionali no.

In niuna parte di questo mondo le belle arti sono state coltivate quanto nella Grecia. L' arte del disegno vi vanta una data anteriore all' assedio di Troja, cioè più di 1300 anni prima dell' Era Volgare. Ma i pittori ci cominciano ad esser noti molto più tardi; e passando a delle considerazioni sulla pittura degli antichi, bestemmierebbe chi non dicesse, che la scultura antica è superiore alla medesima. Ma per la pittura noi ci consoliamo colla pretensione d' essere superiori agli antichi. E perchè? Perchè in quelle poche pitture che ci sono rimaste dall' antichità, si osserva una composizione semplice. La semplicità dunque sarà un difetto? Si esamini. L' occhio abbraccia una pittura tutta insieme. Non è come l' orecchio, che ascolta una cosa dopo l' altra. L' occhio vede tutto in un colpo un' immagine, e vuol esser fissato da lei: ella non può fissarlo, perchè otto, venti, cinquanta altre figure lo richiamano di qua e di là, egli vole conoscerle tutte, e non ne conosce più nessuna. Per quanto si aggruppino per fissare l' attenzione sul soggetto principale, lo spettatore vol vedere tutto quello, che gli si mostra. E perchè gli si mostrano? Se l' opera è buona, egli non la scorrerà senza qualche piacere; ma questo piacere sarà misto di pena simile a quella quando si percorre una galleria piena di quadri: si vuole vederli tutti, si vorrebbe fermarsi a qualcuno, ma si è chiamato dagli altri; ma per quanto si faccia per considerarne uno, la distrazione non si può impedire. Che godimento tranquillo e puro non dà in un gabinetto un solo quadro, o un piccolissimo numero di quadri! L' artista poi che mette in un qua-

Jean Fabius dessinait

Sopra Cagliari tavolino.

dro molte figure non può mettere in ciascuna tutta l'esattezza. La pittura può fare illusione, se gli oggetti hanno uno o due piedi di rilievo, perchè i raggi riflessi venendo tutti in uguale distanza conservano fra loro egual grado di forza: dunque la moltiplicità de' piani che noi usiamo per la moltiplicità delle figure nuoce al loro rilievo; dunque la semplicità che noi rimproveriamo agli antichi è un pregio esenziale dell' arte, ed è un rimprovero per noi d' essercene allontanati. Gli antichi vollero godere delle figure dipinte come delle statue; perciò in uno stesso quadro ciascuna figura era distaccata dalle altre. Così ciascuna aveva più rilievo, se era fatta con piu diligenza, e si gustava più distintamente. Gli antichi sapevano anche aggruppare, e anche con leggiadria, come si osserva in alcuni quadri d' Ercolano. La loro composizione pittoresca era simile a quella de' loro bassorilievi. Il bassorilievo della morte di Meleagro ce ne può dare una giusta idea: vi sono aggruppate sette figure in un modo sì bello, che fu imitato dal Pussino nel suo quadro dell' estrema Unzione. Per ogni riguardo merita la composizione degli antichi essere adottata dai pittori moderni. La purità del disegno, la scelta delle belle forme, l' espressione, la convenienza sono le parti grandi dell' arte; e perciò Raffaello ha lo scettro della pittura. Tutte queste parti si trovano eminentissimamente nelle belle statue antiche. Come dunque si può dubitare che non fossero eminentissimi i quadri celebri de' celebri pittori Greci? Coll' attaccare gli antichi si detronizza Raffaello, per sostituirgli macchinisti, coloristi, decoratori, apparatori. Il colorito a tempo di Polignoto aveva dell'aspro, ma il disegno era nel più grande carattere. Nelle età susseguenti il colorito acquistò più dolcezza e fu brillante, ma con discapito del disegno, e de' requisiti essenziali dell' arte. Appunto come a' tempi nostri, i nostri pittori spiccano nelle parti subalterne, e Raffaello è sempre superiore a Tiziano. Per la meccanica dell'arte gli antichi non conobbero certo la pittura ad olio: ma in qualunque modo dipingessero, maneggiarono bene il pennello, colorirono con vivezza, intesero il chiaroscuro, e la prospettiva lineare e aerea, come tuttavia si osserva ne' detrimenti, che dopo tanti secoli ci sono rimasti di quelle pitture, che sicuramente non sono de' più illustri pittori della Grecia. Ma sono i capi d' opera de' principali scultori Greci le più belle statue antiche, che fanno la nostra ammirazione. E abbiamo ardire di esaltare la pittura moderna su l' antica? Questo è contro ogni fondamento; dunque è una follia.

Per primo oggetto della Galleria de' Quadri produco la veduta di essa, Tavola LXI: e circa l'ordine de' quadri il primo a vedersi è Gesù e la Maddalena del Tiziano nato nel 1477, Tavola LXII. Fu gran pittore, cioè gran colorista e niente di più. In tal modo parla Milizia, che mai depose la frusta, allor quando parlò di arti: in tutti gli oggetti vede ombre, in altri nuvole, ed in alcuni monti o tempeste; e così ogni autore vien roso dal tarlo d' un' effrenata critica. Felibien divide l'arte del pittore in tre parti; il disegno, la composizione, il colorito. Ciò che fa più colpo

generalmente è il colorito, ma appresso ai maestri ei la cede sempre all'esattezza del disegno. De Piles osserva, che la parola colorire nel suo senso stretto, è principalmente applicabile ad un' opera, o ad un quadro di storia, ed appena per niente ad un personaggio. Egli aggiunge, che il termine di colorito più immediatamente si riferisce alle carnagioni, che ad alcuna altra cosa. Il colorire, nel suo senso generale rinchiude tutto quello, che riguarda la natura e l'unione de' colori: il loro accordo e la loro antipatia: come a usar si hanno con vantaggio nel lume e nell'ombre, cosicchè mostrino rilievo nelle figure, e un avvallamento del terreno: ciò che riguarda la prospettiva aerea, cioè la diminuzione de' colori per mezzo dell' interposizione dell'aria: i vari accidenti e le varie circostanze del luminare e del mezzo: i lumi differenti sì de' corpi illuminanti, che degli illuminati; le loro riflessioni, le ombre, le viste differenti, rispetto alla posizione dell' occhio e dell' oggetto; quelle che nelle pitture ben colorite produce forza, arditezza, dolcezza ec. le varie maniere di colorire, nelle figure, e ne' paesaggi ec. Ma la teoria di Felibien e di de Piles è rancida oggidì, e si dee tener dietro ad altri più sodi principii. Tiziano quando vide l' opere di Giorgione cominciò a cercare l'ideale del colorito, e lo trovò col dipingere ad olio, col far ritratti, panneggiamenti, e paesaggi: osservò attentamente i più bei colori della natura, e vide che in ciascuno oggetto v' è un' infinità di mezze tinte; quindi conobbe l' armonia. Osservò che nella natura ciascuno oggetto ha un accordo particolare di trasparenza, di opacità, di ruvidezza, di pulimento, e che tutti gli oggetti differiscono nel grado delle loro tinte e delle loro ombre. Preso indi il più per il tutto, cioè d'una carnagione che aveva molte mezze tinte, formò una sola mezza tinta, e non ne impiegò quasi niuna in quelle, che ne aveva poche. Con questi studi pervenne ad un colorito superiormente bello. Egli è il principe de' coloristi; e per il colorito Tiziano maneggiò passabilmente il chiaroscuro, ma trascurò il disegno, l' espressione, la composizione, la convenienza, e quasi tutte le altre parti della pittura, come tutti gli artisti della stessa scuola. Mostrò del gusto nelle rappresentazioni delle donne e de' fanciulli, e diede alle donne attitudini semplici e neglette; questo non è grazia, ma qualche cosa di rassomigliante. Seppe abbigliarle con eleganza pittoresca. Dipinse anche delle stoffe, e di buon carattere, ma non perciò si può dire, ch'egli disponesse bene i panneggiamenti; le pieghe sono spesso difettose. Copiò la natura, e la natura non è da per tutto bella. Nella composizione da principio fu simmetrico, come era il metodo di quel tempo: la sua seconda maniera fu più varia e più libera; ma difettosa e senza principii. Tra i pittori di storia il Tiziano fu il miglior paesista. Scelse bene i siti, variò le forme degli alberi, espresse bene le foglie, e per rendere più piccanti i suoi paesaggi, ci rappresentò qualche effetto straordinario della natura. L' impasto de' colori e il maneggio del pennello mi lascia alcune idee de' colori della tavolozza; i suoi quadri pajono colorati dalla stessa natura.

È inutile parlare del colorito del suddetto quadro; Tiziano ne era maestro. Il Vasari racconta, che andato egli e Michelangelo in Belvedere a visitar Tiziano, lo trovarono che stava dipingendo una Danae, ed in presenza, per cortesia, gliela lodarono molto, ma usciti di palazzo, il Buonarroti disse al Vasari, essere un peccato che a Venezia non s' imparasse da principio a disegner bene; *e che se Tiziano fosse stato punto aiutato dall' arte, com' era dalla natura, non si potrebbe far più, nè meglio:* e tal detto riportando il Vasari nella vita di Tiziano, prende motivo di chiosarlo a modo suo, senza nemmeno sospettare se tale sentenza, vera in generale, potesse applicarsi al nostro artefice. La sentenza di così grand'uomo, qual era Michelangelo Buonarroti, divulgata dal Vasari, che si chiama parziale amico di Tiziano, impose all' universale; nè si cercò di verificare se poteva farsi alcuna eccezione in favore del Vecellio. Ma i partigiani Tizianeschi, piccati dell' inconsiderato racconto del Vasari, tacciaronlo di aperta parzialità per gli artisti Toscani; e fatta lega coi Raffaelleschi e Corregieschi passarono dalla censura dello scrittore a quella del suo eroe, che sgraziatamente offeriva ai nemici più lati deboli ove attaccarlo. N' era già stata aperta la breccia da Lodovico Dolce, il quale nel Dialogo sulla pittura aveva, prima che il Vasari pubblicasse le sue vite, tentato di mostrare la superiorità di Raffaello e di Tiziano sopra Michelangelo. Non si tardò convenire rispetto a Raffaello, e perchè veramente ha posseduto in eminente grado molte delle principali parti che costituiscono l' eccellenza della pittura, e perchè ne riverberava parte della gloria sopra Michelangelo, poichè in vista delle sue opere si pretese che avesse ingrandita la sua maniera, come si pretese che da due altri Toscani, fra Bartolommeo e Lionardo, apprendesse il colorito e la grazia. La lite rimase alcun tempo indecisa rispetto a Tiziano, ed in sul declinare del secolo decimosesto parve quasi sopita per opera dei Caracci, i quali avendo tentato di rifondere il migliore delle altre scuole nella Bolognese, di cui erano i fondatori, chiamarono sopra di loro l' attenzione di tutta l' Italia. Si riaccese non per tanto avanti la metà del seicento per un cenno fattone da chi prese la difesa della scuola Romana, ed avidamente abbracciato da Marco Boschini, il quale nel suo poema in dialetto veneziano, *La carta del navigar pittoresco,* non contento d' innalzare la scuola Veneziana di sopra delle altre, si scatena contro il povero Vasari, rinnovando l' accusa datagli dai Romani di aperta parzialità per la propria, ignorando le intiere parti elementari del Bello assoluto, siccome conobber gli altri:

. . . . . idque modum juxta, mentemque vetustam,
Qua sine barbaries caeca, et temeraria Pulcrum
Negligit, insultans ignotae audacior Arti,
Ut curare nequit, quae non modo noverit esse.
Illud apud Veteres fuit unde notabile dictum:

Nil Pictore malo securius, atque Poeta.
Cognita amas, et amata cupis, sequerisque cupita,
Passibus assequeris tandem, quae fervidus urges . . . . .

L' eccellenza di due così grandi artefici, quali erano Tiziano e Michelangelo, ed il loro affatto diverso stile ne rendevano incerto e pericoloso il giudizio. Ed è cosa notabile, che disputandosi in pari tempo quale fosse da preferirsi, il Furioso dell'Ariosto o il Goffredo del Tasso, i Toscani prendessero le difese del poema meno pregevole per conto del disegno, se mi è permesso di così esprimermi, ma superiore all'altro per ingenue naturali bellezze, per la perfetta imitazione della natura e per quell' apparente facilità con cui il poeta nascose la difficoltà del suo lavoro; le quali cose, a mio credere, formano pure il distintivo carattere delle opere Tizianesche. Nè io sono per negare che la scuola Veneziana non sia, per rispetto alla castigatezza del disegno e del costume, troppo di sotto della Toscana e della Romana: ma come la Toscana ebbe Fra Bartolommeo ed alcun altro, che sorsero in fatto di colorito quasi a livello de' migliori della scuola Veneziana, così è accaduto che Tiziano emulasse nella dottrina del disegno e del costume i migliori delle altre scuole. Io non voglio garanti di questa sentenza, che pochi grandi uomini estranei alle emule scuole. Annibale Caracci così scriveva al cugino Lodovico dopo aver vedute le cose di Correggio a di Tiziano: *Quaste sono le vere pitture, dica pur chi vuole; adesso le conosco, e dico che avete molto ben ragione. Io però non la so mescolare, nè voglio: mi piace questa schiettezza e questa purità, che è vera, non verosimile e naturale, non artificiata, non forzata.* Suo fratello Agostino chiamava le pitture fatte da Tiziano nel gabinetto del duca di Ferrara *le più belle pitture del mondo, che chi non le ha viste, può dire non aver visto mai alcuna meraviglia dell' arte.* E lo stesso perlando delle teste dei dodici Cesari fatti in Mantova: *Molto belle, e belle di sorte, che non si può far più, nè tanto.* Paolo Lomazzo nel trattato della pittura così parla del Buonarroti e del Vecelli. *Si veggono nelle pitture di Michelangelo i moti più difficili e fuori del comun senso repressi, ma però tutti tendenti a certa fierezza e terribilità. Nè è da tralasciare il gran Tiziano, il quale nelle difficoltà di questi moti esercitandosi meritamente il nome di principalissimo pittore ha ottenuto.* Scriveva Pietro Mariette al prelato Bottari. *Di buon numero di disegni eccellenti io feci acquisto, e tra essi ve ne ho trovato uno di Tiziano, ch' io non temo di dire ch' egli è tanto dottamente disegnato, quanto se fosse di Michelangelo.* Ometto il giudizio di Vandich, che soleva chiamarlo il principe de' pittori e di altri stranieri, come Richardson, Felibien, Reinold, ec. i quali parlando dello scorretto disegno della scuola Veneziana, preferiscouo tutti Tiziano. Ma perchè produrre gli altrui giudizii quando abbiamo, il san Pietro martire, la morte di Abele, il Davide

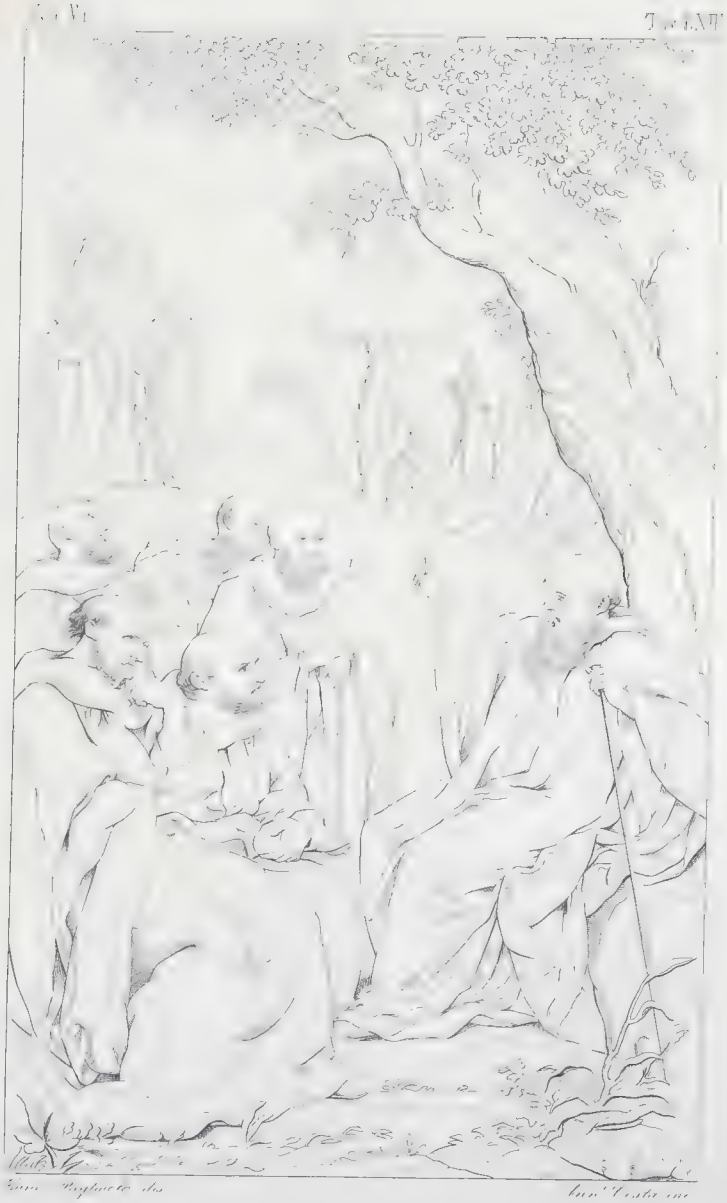
che uccide Golia, il san Cristoforo ec. che lo stesso Buonarroti non avrebbe saputo più fieramente disegnare? Quando sappiamo che le battaglie di Cadore e di Ghiaradadda furono per confessione del Vasari e del Ridolfi piene di belle attitudini e maravigliose? E comunque non si possa istituire confronto tra il fiero e il terribile stile di Michelangelo, e il gentile e riposato di Tiziano, niuno negherà che questi non abbia saputo scegliere fra il bello, che la natura gli presentava, il migliore; dare ai corpi giuste proporzioni, naturali attitudini, verità, movimento, espressione, carattere. Sentì il primo la forza del proprio genio, e sdegnando le vie da altri praticate, si aperse di mezzo alle difficoltà dell' arte un nuovo mondo, pieno di grandi e variate immagini, di movimento e di tumulto. Conobbe l'altro, che il vero bello non si scompagna mai dalla semplice e tranquilla natura, e lo cercò nelle sue più perfette produzioni; gli uomini, le bestie, le piante, i fiumi, le montagne, tutto quanto è in natura, e fu da lui abbracciato; la natura volle esser grata a tanto amore, a lui si mostrò tal quale ell'è, copiami gli disse, che ne sei degno, ed egli felicemente la produsse ne' suoi quadri. Ambedue ubbidirono gl' impulsi della propria inclinazione; uno sorprese colle difficili attitudini, cogli scorci violenti, colla dottrina anotomica; l' altro parlò al cuore col patetico della modesta natura, colla soave armonia de' colori, colla dolcezza del chiaroscuro. Pago il primo dei suffragi di pochi fece pompa di tutta la difficoltà dell'arte: volle essere originale; non si curò degli antichi, sprezzò i moderni, e si credette il più grande degli uomini. Tiziano cercò in vece di piacere a tutti coll' apparente facilità de' suoi lavori, ne' quali:

L' arte che tutto fa, nulla si scopre.

Viaggiando quello su per le cime de' precipizi non cade quasi mai; l' altro aggirandosi per entro gli ombrosi boschetti, o lungo il fiorito margine di limpidi ruscelli, piacque a tutti. Seppe scegliere il bello non parziale, ma il bello in genere, ma ideale, il quale è la riunione delle parti più belle scelte dagl' individui i più belli. La natura non dà mai un tutto perfettamente bello: frammischia sempre fra le parti belle alcune altre meno belle, e anche delle brutte o per eccesso o per difetto. L' artista sceglie le più belle, e ne fa un tutto compitamente bellissimo. Questo è il bello ideale, e questo bello in natura non esiste; vi esistono bensì tutte le sue parti disperse in qua e in là. Tale era il bello degli artisti Greci in tempo di Pericle. Eglino sceglievano quanto vedevano di più squisito nelle forme, ne' movimenti, negli effetti, nelle passioni, e ne componevano que' capi d'opera, che noi appena sappiamo ammirare, e molto meno eseguire, perchè non siamo nelle felici circostanze de' Greci. Tre sorte d' imitazioni si distinguono nelle arti del disegno, cioè d' imitazione servile degli oggetti come sono, e da qui co-

mincia sempre l' arte: l' imitazione di oggetti scelti, e questa appartiene al progresso dell'arte; infine l' imitazione che riunisce le parti migliori di un gran numero di oggetti, e questo è il bello ideale. Questo è un grado sopraminente, cui l' arte non può elevarvisi, senza il concorso di molte cause potenti. Tali cause sono la temperatura favorevole agli sviluppi fisici e morali, l' arte di trasmettere le cognizioni e l' ascendente delle istituzioni grandi; ascendente prodigioso, che innalza l' uomo sopra sè stesso, lo infiamma d'amore per la gloria, e dal patriottismo lo trasporta all' eroismo. Di pochi sentimenti erano impastati i Greci; e per la loro mitologia e per le loro istituzioni innalzarono le arti a quel sublime, che si chiama bello ideale. Questo genere di bellezza non ha più le stesse basi. Come dunque possiamo noi sentirlo? Tutti lo lodiamo e l' innalziamo alle stelle, ma la nostra stima non è che verbale. Ben pochi, pochissimi sono quelli che veramente lo sentono. Ma alcuni tratti di esso bello veggonsi in non poche opere. Altri si discostarono da questo principio, ed il palese artifizio, il fiero disegnare del Buonarroti affascinò la mente di coloro, che preferiscono il difficile al bello che non conoscono; mentre l'anime gentili stanno tutte per l' amabile venustà Tizianesca. Il temperamento e l' educazione aveva resi questi due uomini sommi di affatto diverso carattere, del quale pure parteciparono le loro opere. Fu il Buonarroti austero, insofferente d' ogni servitù, nemico di viltà, conoscitore del proprio merito, sprezzatore dell' altrui. I papi, i principi, i signori richiesero a gara la sua amicizia e le produzioni del suo ingegno; li trattò egli duramente, e gli sprezzò. Amabili e gentili maniere ebbe Tiziano, ed amò i piaceri, la conversazione degli uomini dotti e delle donne gentili, onorò i grandi e fu da loro stimato ed amato; cercò le ricchezze, ma per vivere e trattarsi splendidamente: sentì il proprio merito, ma procurò colla modestia e colla cortesia di far tacere l' invidia. Il diverso fare di questi grandi maestri si continuò ne' loro imitatori, ma perchè non avevano l' ingegno e lo studio loro, ne imitarono le meno lodevoli parti senza poterlo avvicinare nelle più eccellenti. Gl' imitatori del primo, cercando da per tutto il meraviglioso, caddero nell' esagerato; e per dimostrare bravura riuscirono stentati: quelli di Tiziano per l' opposto, allettati da certa sua apparente facilità, caddero nel basso e nel triviale. Già da alcun tempo le rivalità nazionali intiepidirono; ed accordarono a Tiziano, nel complesso delle parti che costituiscono la pittura, maggior eccellenza, ma rimase a Michelangelo fino ai nostri tempi il primo posto nella scultura. Vero è per altro, che se più fortunate combinazioni avessero permesso a Tiziano, di vedere le opere di Raffaello ed i capi d' opera d'antichità riuniti in Roma ed in Firenze, si avrebbe facilmente lasciati addietro tutti gli antichi e moderni artefici. Quest'elogio ben vedesi, ch' è portato all'eccesso a scapito del Buonarroti.

Andrea Sacchi è l'autore del san Romualdo, Tavola LXIII. È stimato per uno de' suoi capolavori. Rappresenta il santo in una vallata piacevole dell'Appennino,



ove sta spiegando ai suoi solitari le ragioni, ch'egli ha avuto di abbandonare il mondo; e mostra loro una scala miracolosa da lui veduta in sogno, assai simile a quella di Giacobbe, per cui salivano al cielo i suoi monaci defunti; fu già questo quadro sopra l'altare maggiore della sua chiesa in Roma. Sacchi fu discepolo dell'Albano, e divenne nel disegno più corretto del maestro. Ma poco laborioso, e portato per la società, osservò di rado l'antico, e quasi sulla maniera di Pietro da Cortona abbozzò, e indicò le cose senza dare un carattere deciso: ciò non dimeno fu un pittore di qualche merito. Il suo fare è largo, ardito: la composizione è piacevole, il colorito è fresco, benchè senza vigore: i suoi panneggiamenti sono leggeri, ma non gittati bene; piace in somma per la verità dello stile, e seduce per un'aria di semplicità. Il suo capo d'opera, siccome dissi, è il san Romualdo, e vi sono visibili sei figure di Camaldolesi vestiti di bianco, staccati, degradati con grand'arte. Circa alla composizione seppe evitare tutti quei difetti, che sono contemplati nell'auro libro di Du-Fresnoy, portato nell'italiana favella da Innocenzo Ansaldi; riporto il testo:

Difficiles fugito aspectus, contractaque visu
Membra sul ingrato, motusque, actusque coactos,
Quodque refert signis rectos quodommodo tractus,
Sive Parallelos plures simul, et vel acutas,
Vel Geometrales (ut Quadra, Triangula) formas:
Ingratamque pari signorum ex ordine quamdam
Symmetriam: sed praecipua in contraria semper
Signa volunt duci transversa, ut diximus ante.

Egli andò troppo tardi in Lombardia, ma ritornato in Roma, e riveduto nel Vaticano il miracolo della Messa, disse che vi vedeva il Tiziano, il Correggio, il Raffaello. In fatti Raffaello non dipinse mai tanto meglio quanto in quel quadro. Il Sacchi fu un po' mordace verso gli artisti, cioè fe' di troppo conoscere gli altrui difetti.

Tiziano è autore eziandio di un ritratto esprimente un Doge della repubblica di Venezia, Tavola LXIV; ignorasi il nome del personaggio. Il colorito caratterizza questo pittore, e sembra imitare i Greci, per cui di esso si può dire:

Nec qui Chromatices nobis hoc tempore partes
Restituat, quales Zeusis tractaverat olim;
Hujus quando maga velut Arte aequavit Apellem
Pictorum Archigraphum meruitque coloribus altam
Nominis aeterni famam tolo orbe conantem.

E conobbe più che altri la condotta de' tuoni, de' lumi, delle ombre, le quali costituiscono uno sfumeggiare di tinte, non che un magico impasto:

Quo magis est corpus directum, lucique propinquum,
Clarius est lumen; nam debilitatur eundo ec.

Quantunque più non esista quella repubblica, faccio conoscere che alcune famiglie di Padova per salvarsi dal furore de' Longobardi, che devastavano l' Italia verso l' anno 596, si trasferirono ne' luoghi paludosi del golfo Adriatico, ov'è presentemente Venezia; e siccome coloro che erano stabiliti in quelle isolette sortivano da Padova, così questa città ne assunse il governo. Per accrescere il numero degli abitanti, essa dichiarò Rialto, l'isola del golfo che le apparteneva, come un luogo di asilo per quelli che volessero ritirarvisi. Le isole che formano in oggi la città di Venezia, divennero subito popolate e floride per la libertà e pel commercio. Ogni isola ebbe da principio un tribuno particolare: questi tribuni col tempo si rendettero indipendenti facendola da sovrani, e scossero il dominio di Padova. Ricorsero all' imperator Greco ed al Papa, che li autorizzarono delle loro pretensioni, ed essi formarono una repubblica sotto un Doge o Duca. Il primo fu Paolo-Luca Anasesto. Questi Dogi si rendettero sovrani e indipendenti: nominarono anche i loro successori sino al 1572, nel qual anno il senato diminuì molto l' autorità del Doge e stabilì un consiglio che potesse anche deporlo, nel caso che diventasse incapace d'adempire le funzioni del suo posto. La dignità di Doge era a vita. Venezia nel fondo delle sue lagune seppe commerciare e combattere. Ampliò i suoi domini in Terraferma fino al mezzogiorno della Dalmazia. Fece delle conquiste nella Grecia, vi possedette l'isola di Candia e di Cipro, che le furono in seguito tolte dai Turchi. Il suo commercio considerabile pel passato, è stato quasi ridotto al nulla da' Francesi, Inglesi, Olandesi. L'oro delle nazioni colava a Venezia per tutti i canali dell' industria, ma dopo le grandi scoperte del XVI secolo, questo metallo prese un'altra direzione. Venezia forse vi guadagnò, perchè eccitò meno la gelosia de' sovrani, e godette una tranquillità disturbata di rado, e preferibile alle ricchezze.

Ciò che succede sono gli Apostoli di Guido Reno, Tavola LXV. La grazia unita alla maestà era un attributo di Guido, oltre la purgatezza del disegno, ed una vivacità di tinte. Jourdoin parlando del sullodato dipintore in tal modo si esprime. Il padre suo Daniele Reni, eccellente musico, gl' insegnò per tempo la musica, e gli fece in pari tempo imparare il disegno da Dionigi Calvat pittore Fiammingo. Ma il Guido lasciò tal maestro in età di vent'anni, per entrare nella scuola dei Caracci. Non tardarono essi a scoprire nel nuovo discepolo, non solamente le più rare disposizioni per la pittura, ma per anche altezza di mente, non che dolcezza e modestia nella condotta, e soprattutto un amore d' onore e di gloria, che

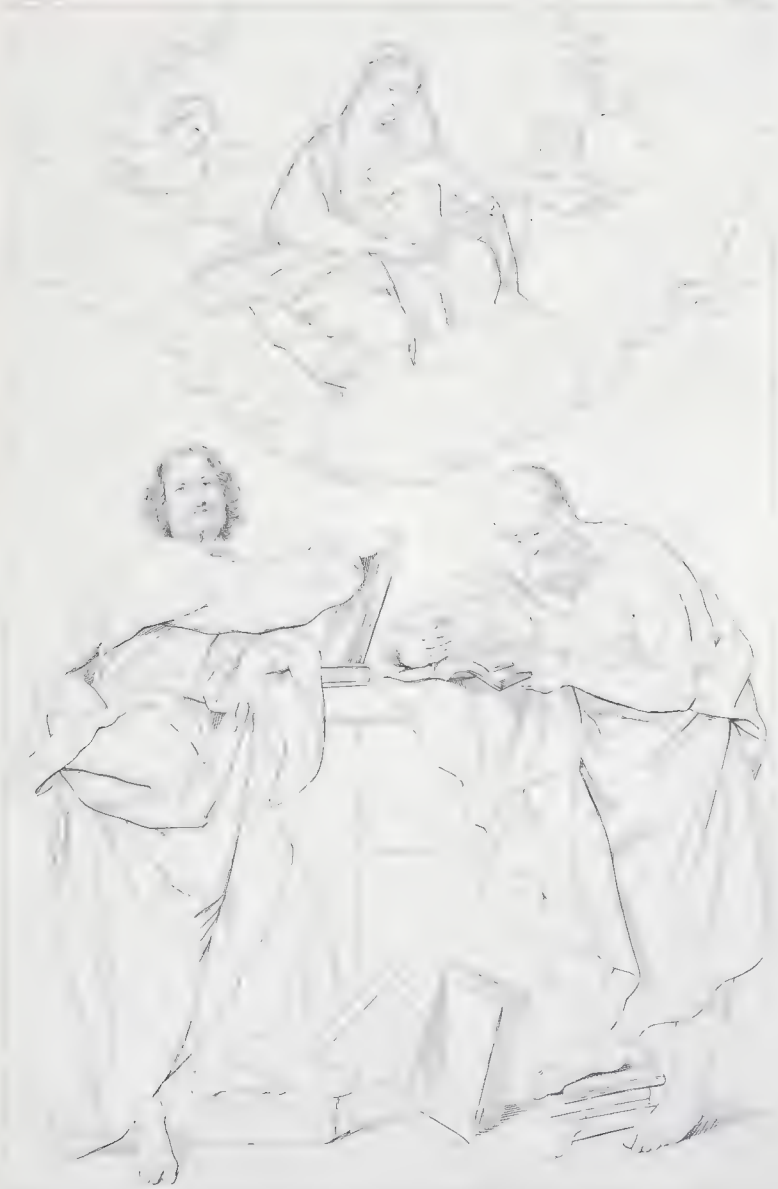


Tavola Regina d' des

Tavola Grazioso s.

nobilitava le prime produzioni del suo pennello. Luigi ed Annibale Caracci presero forte amicizia per esso: e quantunque argomento vi sia di credere, che in seguito divenissero gelosi della voga in cui venne, nulla trascurarono a fine di sviluppare e perfezionare il bellissimo suo talento. Anzi per consiglio d'Annibale, il Guido rinunziò a quella maniera tetra e forte, cui sembrava che avesse immitata dal Caravaggio, di cui parecchi altri pittori avevano presa del pari, perchè era allora in voga. È memoranda la lezione che Annibale Caracci diede a Guido su la maniera del Caravaggio, che faceva allora tanto strepito: *Non vi maravigliate,* disse Annibale, *se la maniera del Caravaggio fa gran fortuna. Gli uomini si lasciano infelicemente strascinare dalla novità: chiunque fa quello che non hanno fatto gli altri, ha seguaci; io so un rimedio sicuro per discreditare e per distruggere interamente questa nuova maniera di dipingere. A quel colorito troppo crudo e fiero io opporrei tinte le più tenere e le più soavi: a quei lumi ristretti e sempre cadenti dall'alto, io sostituirei lumi più estesi da rappresentare gli oggetti all'aria aperta. Colui colle sue ombre evita le difficoltà dell'arte: noi non temeremo queste difficoltà, le supereremo con buoni studi. Le nostre figure illuminate, in tutte le loro parti dal lume il più vivo, mostreranno le ricerche più grandi e più intelligenti: il Caravaggio non ha mai cercato il bello, ha preso alla rinfusa anche le cose più ignobili; io sceglierò le parti più belle per formare un tutto bello, nobile, grazioso, che non s'incontra mai neppure nei modelli più scelti.* Questo discorso fece un' indelebile impressione in Guido. Alcuni grandi personaggi, come per esempio il cardinale del Monte, Mattei, il principe Giustiniani ed altri, le avevano dato credito contro l'opinione de' primi artisti. Guido approfittò delle operazioni d'Annibale Caracci; e la nuova maniera cui si formò, opposta fu in tal modo a quella del Caravaggio, che incominciò dall'ingenerare stupore, e finì ottenendo unanimi suffragi dagli uomini di buon gusto. Ai suoi lavori nobili ed eleganti dava risalto un colorito tenero e delicato, una distribuzione di lumi magnifica ed armoniosa, e tutte le grazie del pennello. I lavori eseguiti con sì fatto stile sono quelli, che più contribuirono alla riputazione di Guido. L'argomento del suo primo dipinto fu Orfeo ed Euridice: ne dipinse in seguito un altro tratto dalla favola di Callisto. Incoraggiato da alcuni, esposto all'invidia di altri, il Guido lungi dallo scoraggiarsi, non volle rispondere ai suoi nemici, che meritando nuove lodi. Egli intraprese di combinare con la pratica della pittura a olio quella della pittura a fresco. Vi acquistò egli in breve tempo un' abilità singolare; ed allora la sua fama si diffuse non solamente nel suo paese, ma fino a Roma, ove mandato aveva alcuni suoi lavori. Le lodi che ne ottenne aumentarono il desiderio, che da lungo tempo aveva di vedere tal celebre città. Partì coll'Albano amico ed emulo suo. Il Giuseppino, che, pei suoi talenti godeva a Roma di grande considerazione, accolse il Guido come un uomo che poteva giovare all' odio suo pel Caravaggio.

Di fatto gli oppose il giovine artista, di cui la maniera brillante e sommamente graziosa faceva meglio sentire l'imperfezione di quella del Caravaggio. Questi, onde vendicarsene, non solamente deprimeva il Guido ed i suoi lavori, ma aggiungeva nelle occasioni, le minacce alle ingiurie. Il Guido non vi oppose mai, che la dolcezza e la moderazione. Il papa Paolo V aveva per lui un affetto particolare: si compiaceva sovente di vederlo lavorare, ed anche l'obbligava di coprirsi il capo in sua presenza. Nondimeno in mezzo ai tanti favori de' quali veniva colmato, il Guido avendo avuto motivo di essere malcontento del tesoriere del papa, partì di Roma segretamente, e si recò a Bologna. Ivi dipinse due quadri per la chiesa di san Domenico, uno rappresentante l'apoteosi di detto santo; e l'altro la strage degl' Innocenti. I prefati lavori, pei quali preferito venne a Luigi Carracci, posero il suggello alla riputazione di Guido. Il papa afflitto per la partenza d'un artista, cui distinto aveva sì onorevolmente, ordinò al legato di Bologna di fare in modo, che prontamente tornasse in Roma; e duopo fu intavolare una specie di negoziazione, onde a ciò persuaderlo. I più dei cardinali come arrivò in città gli mandarono la loro carrozza incontro fino a Ponte Molle, secondo l'uso osservato per gl' ingressi degli ambasciadori. Paolo V l'accolse con bontà, e lo colmò di doni. Il Guido riprese il corso de' suoi lavori; ma, poichè fatto ebbe un gran numero di dipinti pel papa e per parecchie chiese, provò nuovi dispiaceri, che l'obbligarono a ritornare a Bologna, dove terminò alcuni quadri che lasciati vi aveva imperfetti. Attese in seguito all' arte sua con nuovo ardore; ed i suoi lavori furono sì ricercati, che a fine d'ottenerli d'uopo era, che chiesti gli venissero lungo tempo dapprima. Niun sovrano v' era, niun personaggio illustre, che non volesse avere alcuna produzione del suo pennello. Il Guido venne chiamato a Mantova, in cui fece parecchi quadri, e di là a Napoli, dove gli erano stati proposti considerabili intraprendimenti. Ma presto divenuto oggetto di gelosia per gli altri pittori, rimase poco tempo nell'ultima città, e tornò a Roma per cercarvi la tranquillità. Se avesse saputo approfittare de' vantaggi cui la fortuna gli presentava, e di cui un artista italiano godeva forse quanto esso, il Guido sarebbe stato costantemente il più felice degli uomini. Ma egli era dominato dalla funesta passione del giuoco: si abbandonò ad essa con eccesso; nè più v' ebbe per esso nè gloria, nè riposo. Tale passione, che gli perturbava la vita, distrusse ad un tempo il grande amore cui aveva per la pittura, e quella riputazione di cui era stato sì geloso. Perdè somme considerabili, e contrasse debiti, cui non poteva più pagare. La miseria indeboliva ogni giorno più l'abilità sua: gli amici l'abbandonarono; e quell'uomo che sì lungo tempo aveva avuto l'onore di rendere tributàri al suo pennello i personaggi più illustri, e che prefiggeva egli stesso il prezzo ai suoi lavori, ebbe il dolore di vederli in certa guisa dispregiati ed avviliti. Ridotto negli ultimi tempi della sua vita a lavorare in fretta, e per somme le più tenui, morì quasi ob-

bliato nel 1642 in età di 67 anni. La ricchezza della composizione, la correzione del disegno, la grazia e la nobiltà nell'espressione, la freschezza del colorito, sommo gusto nel panneggiare, i portamenti di testa mirabili, un tocco morbido, vivace e leggiero, sono le qualità che generalmente occorono nelle produzioni di questo grande pittore. Ai lavori eseguiti nella sua seconda maniera egli fu debitore, siccome abbiamo avvertito, della maggiore sua gloria. Annovereremo fra i principali la Crocefissione di san Pietro, che fu trasportata con altri monumenti a Parigi; il san Michele di cui la copia in mosaico è a san Pietro in Vaticano; il martirio di sant'Andrea, fatto in concorrenza con quello del Domenichino, e che si vede in Roma, come pure l'ultimo, nella medesima chiesa ec. Non può almeno di rincrescere, che il Guido abbia in seguito rinunziato alla maniera cui teneva dai Caracci, la quale era più vigorosa, più imponente, e di un ordine superiore. Quanto agli ultimi lavori del suo pennello, lasciano essi a desiderare un disegno più corretto, ed un tocco più diligente. Non intraprenderemo di dar qui il catalogo dei suoi quadri, perocchè riuscirebbe lungo di soverchio, pochi essendovi artisti che abbiano lavorato con più ardore e facilità. Si conterebbero da oltre dugento dipinti, di cui le figure sono di grandezza naturale, senza comprendere in essi un numero grande di piccoli. Questi ultimi specialmente sono fatti con estrema diligenza e vengono molto ricercati dagl'intelligenti. L'antico gabinetto del re di Francia possedeva venticinque quadri del Guido; ed il numero ne era stato aumentato nell'epoca della formazione del museo del Louvre. Il Guido intagliò molto ad acqua forte, tanto delle proprie pitture che di quelle di altri. Il suo bollino sembra alquanto negletto; ma è franco e spiritoso. Citati vengano fra i suoi allievi Guido Cagniacci, Girolamo Rossi, Francesco Gessi, Giacomo Sementa, Flaminio Torre, Marescotti, Sirani, Cantarini, Ruggeri, Bolognini e molti altri.

All'ordine delle cose succede una Maddalena di Gianfrancesco Barbieri detto il Guercino, insigne opera, di una composizione devota, disegno corretto ed a color forte e armonioso; fu già nella chiesa delle Convertite al Corso. Fabiano Pillet ci dà di Barbieri le seguenti notizie; e dice essere il Guercino nato a Cento presso a Bologna, il giorno due febbrajo del 1590, e non nel 1597, siccome pretesero parecchi biografi, e fu uno dei pittori più celebri della scuola Lombarda. Un accidente che gli avvenne, mentre era per anco in culla, lo rese guercio dell'occhio dritto; per tal ragione soprannominato venne Guercino. Mostrò per tempo disposizione per la pittura, ed ebbe tanto più merito nel farsi celebre in tal arte, che dapprima non riceveva lezioni dai pittori valenti del suo tempo. Una beata Vergine che dipinse sulla porta della casa paterna in età di dieci anni, fece palese la sua vocazione. Dei maestri oscuri vollero dirigerlo nello studio del disegno: ma dacchè fu in grado di riconoscere la mediocrità loro, determinò di perfezionarsi da sè stesso; ed era già pervenuto ad un certo grado di abilità, quando il vedere i di-

pinti di Luigi ed Agostino Caracci lo fece decidere, se non a copiare la maniera di quelli artisti, almeno a far suo di quanto in essa v'era, che grande fosse e vigoroso. Parve in seguito, che più si appressasse ai principi del Caravaggio; ed apposto gli venne, siccome a quel celebre coloritore, di spingere troppo sovente le ombre ad una tal cupezza di colore, che si accostava al nero; ma quantunque confessino ch'egli cadesse talvolta in tale eccesso, i conoscitori considerano Guercino, come superiore al Caravaggio, in fatto di correzione. Mirava specialmente a dare a' suoi lavori un rilievo spiccato molto; fedele in ciò alla grande massima di Michelangelo, il quale scriveva al Varchi: *La pittura migliore, secondo me, è quella che più tende al rilievo.* Quindi alcuni autori chiamarono Barbieri il mago della pittura italiana. Egli traeva il lume da in alto molto: e tale metodo, risultamento d'un sistema cui si era fatto, fa riconoscere agevolmente i suoi lavori. Verrebbe tentazione di credere ch'esso dipingesse, il più del tempo in un luogo sotterraneo in cui riceveva la luce da uno spiraglio. Osservò quasi sempre l'armonia; ma in diverse epoche della sua vita, rimutò il suo colorire. Quello cui adoperò ne' suoi più grandi lavori, è alquanto tetro, e pende nel violato. Negli ultimi tempi fece più chiaro e più fervido il suo colorito; a quelli però che tennero di dovergliene fare congratulazione, egli non dissimulò, che tale cambiamento non era in conto niuno del suo gusto: *Il Guido e l'Albani ci hanno assuefatti, egli diceva, a tale vezzo di colori, che farà degenerare la pittura; uopo è che anch'io segua la moda.* Comunque combinasse nel disegno l'ardimento con la correzione, ed i suoi lavori non fossero senza calore, nè per la nobiltà delle forme, nè pel sublime dei pensieri, e principalmente degno d'ammirazione. Ciò che più recava stupore ne' suoi lavori, era l'imitazione esatta della natura. Egli era in tal parte dell'arte, uno de' pittori più straordinari della sua scuola. Viene altresì citato, come uno di quei, che avevano più facilità. Alcuni religiosi volevano da un giorno all'altro, per l'altare maggiore della loro chiesa un quadro rappresentante il Padre Eterno. Guercino proferse d'appagarli, e fece tale grande dipinto nel corso d'una notte a lume di faci. Le produzioni più celebri di questo artista sono. Il quadro di santa Petronilla, di cui il musaico è in san Pietro, l'originale in Campidoglio, il soffitto dell'Aurora in una sala della villa Ludovisi a Roma, la Cupola della cattedrale in Piacenza, san Pietro che risuscita Tabita: un sant'Antonio di Padova, Coriolano e Vetturia, un san Giovanni Battista, la Beata Vergine che apparisce a tre religiosi, la Presentazione al tempio, Davide e Abigail, san Girolamo che si desta al rumore della tromba. L'ultimo de' prefati dipinti appartiene al re di Francia, non che altri dodici lavori del Guercino, posti oggigiorno nella grande galleria del Louvre. Si conoscono di esso artista, centosei pitture di altare, e cento quarantaquattro quadri di cavalletto. Egli fece altresì un picciolo numero d'intagli, secondo la maniera de' pittori. Un suo amico, Tiarini valente uomo anch'egli, con ammirazione gli diceva intorno alla sor-

prendente fecondità sua: *Signor Guercino, voi fate tutto ciò che volete; noi non facciamo che quanto possiamo.* Luigi Caracci in una delle sue lettere diceva parlando del Guercino, il quale frequentava l'accademia dei Disiderosi: *Abbiamo qui un giovane ch' è un prodigio, nè esagero. I suoi lavori spaventano i nostri più abili pittori.* Se questo grande artista lavorò molto, ne fu riccamente ricompensato: oltre che guadagnò moltissimo danaro, venne fatto cavaliere dal duca di Mantova e la regina di Svezia Cristina l'onorò della sua visita. I re di Francia e d'Inghilterra vollero attirarlo nelle loro corti e farlo loro primo pittore; ma egli ricusò di partir dall' Italia. Il numero dei disegni lasciati dal Guercino, e sì considerabile, che quando morì, se ne trovò di che comporre dieci grossi volumi. I più non sono in vero che zchizzi segnati appena lievemente, nondimanco si riconosce in essi la grande maniera dell'artista. I suoi studii di paese quantunque pieni di folte macchie d' inchiostro e scarabocchiati, più che disegnati, non tralasciano di aver pregio agli occhi dei dilettanti, i quali pretendono di discernere in essi un sentimento squisito e fino, non che un uso perfetto del chiaroscuro. Ma il loro entusiasmo per un grande pittore, forse fa loro una poca viva illusione. Tutti gli scrittori che parlarono del Guercino, lodarono le sue qualità morali. Le sue ricchezze furono onninamente impiegate a giovare gli artisti senza fortuna: a dotare i suoi nepoti e le sue nepoti; a fondare cappelle e messe. Niuno mai non ebbe motivo di lagnarsi della sua buona fede, e di censurare i suoi costumi. L'autore del libro intitolato: *Le Pitture di Cento,* dice che Barbieri *fu uomo onorato, piacevole, amoroso, celibe, di statura ordinaria, gracile, e di profonda memoria fornito.* Egli morì con rassegnazione e pietà rara ai 24 di dicembre nel 1666 in età di 76 anni. Si cita in prova del poco conto cui faceva dell' esattezza del vestire e della nobiltà dello stile, il suo dipinto di santa Francesca in estasi, nel quale introdusse un angelo con una lunga pianeta indosso. Si ricorda altresì un altro quadro rappresentante san Rocco, cui alcuni soldati l'accusano di essere spia, conducendolo in prigione a calci nelle reni. Intagliate vennero alcune pitture del Guercino: oltre quanto si può vedere d' esso artista nella più parte delle grandi raccolte, esistono quaranta stampe incise per la prima volta da Antonio Bartsch, le quali vennero unite nel 1808, alla Calcografia del Piranesi.

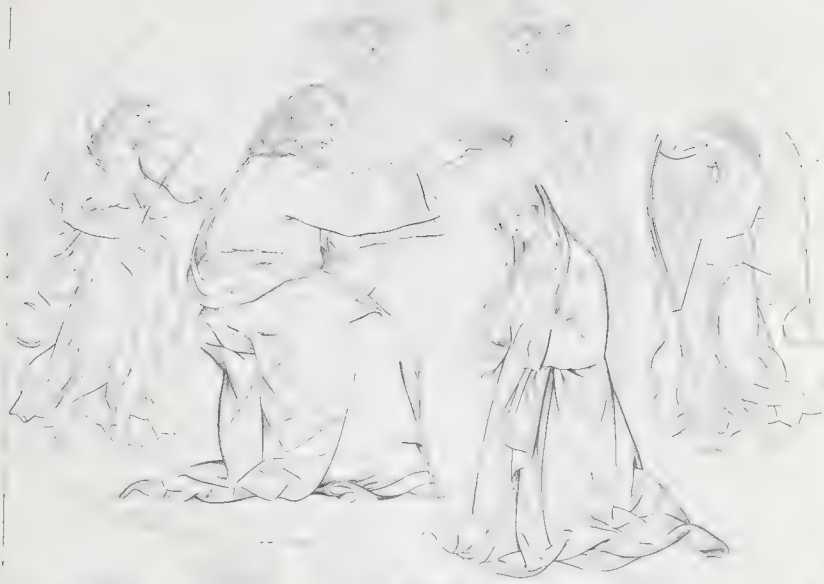
Dell'autore stesso è il san Tommaso, Tavola LXVII. In questo quadro si espresse il santo nell'atto di assicurarsi col tatto, della verità della Resurrezione di nostro Signore, alla presenza degli apostoli; è questa una pittura ben trattata, sia per la difficoltà del soggetto, sia per la studiata esecuzione. Invenzione, disposizione, economia di parti, e fedeltà del soggetto formano il merito principale. Di essa può dirsi:

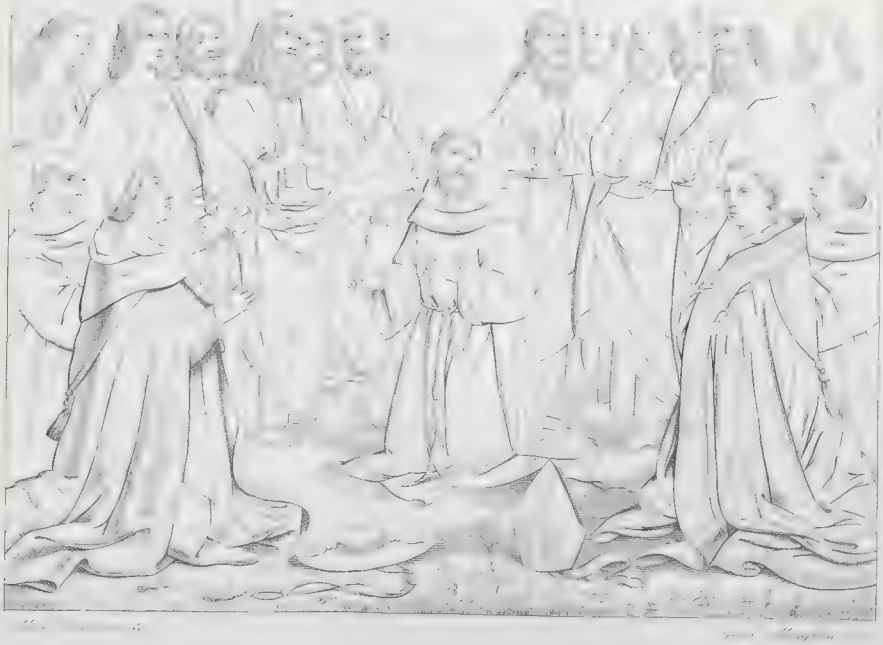
Tandem opus aggredior, primoque occurrit in Albo
Disponenda typi concepta potente Minerva

Machina, quae nostris Inventio dicitur oris.
Illa quidem prius ingenuis instructa Sororum
Artibus Aonidum, et Phoebi sublimior aestu.
Quaerendasque inter posituras, luminis, umbrae,
Atque futurorum jam praesentire colorum
Par erit harmoniam, captando ab utrisque Venustum.
Sit Thematis genuina, ac viva expressio juxta
Textum Antiquorum propriis cum tempore formis:

Quanto ho detto può di molto giovare a chi di pittura vuol diventare eccellente; e per verità fra le cose più essenziali, l'invenzione deesi prendere in vista, siccome quella, che tanto contribuisce all'assieme di non poche circostanze, che debbono tutte concorrere alla formazione di un buon dipinto. Per verità dalla composizione si deduce il genio del pittore, mentre le altre cose possono acquistarsi dall'arte, dal lungo esercizio, non che dall'esaminare i capo-lavori de' maestri più celebri. Raffaele sembra nell'invenzione occupare il primo posto, indi il Domenichino, indi i Caracci e tanti altri; e dalla invenzione deducesi quella disposizione di parti, dalla quale risulta l'economia di tutta l'opera, cioè che ogni cosa abbia il suo vero significato, ogni cosa stia al dovuto suo luogo, ogni cosa abbia una perfetta analogia con l'argomento, di quanto si è prefisso di rappresentare il pittore. Da quanto ho detto risulta quella fedeltà che deesi serbare al soggetto, e per tal modo non intorbidare la mente di coloro, che pongonsi ad osservare le belle pitture, i principali argomenti d'istoria. Ma tali precetti non si rinvengono d'ordinario in tutti i pittori, che hanno seguito le migliori tracce della scuola italiana, nè eziandio di quelle d'oltramonte.

Pinturicchio vien dopo colla coronazione della Vergine e Madre, Tavola LXVIII, ed a parlare di questo pittore mi prevarrò di quanto leggesi in Vasari. Questo storico con poca convenienza parla di Bernardino di Butto sunnominato il Pinturicchio, e il notare che quanto egli ha fatto l'ha più o meno eseguito su'cartoni di Raffaele, è un decimargli gran parte del suo merito. Risulta è vero alquanto secco lo stile, ma era quello del secolo, poichè secco era quello del suo maestro Pietro Vanni o Vannocchi detto il Perugino: secco quello del principe de' pittori il divin Raffaello; non che secco quello dello storico Giorgio Vasari, che scrivendo lo martella e cerca degradarlo nella pubblica stima, senza all'uopo riflettere, alla grazia, all'aria sublime delle teste, al costume non alterato, al colorito; cose tutte che in Pinturicchio risplendono, e lo danno a conoscere per gran dipintore. Io a lungo ne parlai nelle camere Borgia; ma udiamo il Vasari, che ne ragiona a lungo. » Siccome sono molti aiutati dalla fortuna senza essere di molta virtù dotati, così per lo contrario sono infiniti quei virtuosi, che da contraria e nemica fortuna sono perseguitati. Onde si conosce apertamente, ch'ella ha per figliuoli coloro, che senza





l'aiuto di alcuna virtù dipendono da lei, poichè le piace che dal suo favore siano alcuni innalzati, che per via di meriti non sarebbero mai conosciuti: il che si vide nel Pinturicchio da Perugia, il quale ancorchè facesse molti lavori e fosse aiutato da diversi, ebbe nondimeno molto maggior nome, che le sue opere non meritarono; tuttavia egli fu persona, che ne' lavori grandi ebbe molta pratica, e che tenne di continuo molti lavoranti nelle sue opere. Avendo dunque costui nella sua prima giovinezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro, tirando il terzo di tutto il guadagno che si faceva, fu da Francesco Piccolomini cardinale chiamato a Siena a dipingere la libreria stata fatta da papa Pio II, nel duomo di quella città. Ma è ben vero, che gli schizzi e i cartoni di tutte le istorie ch' egli vi fece, furono di mano di Raffaello da Urbino allora giovinetto, il quale era stato suo compagno e discepolo appresso al detto Perugino, la maniera del quale aveva benissimo appresa il divin Raffaello; e di questi cartoni se ne vede oggi ancora uno in Siena, ed alcuni schizzi di mano di Raffaello furono in un libro pubblicati. Le storie dunque di questo lavoro, nel quale fu aiutato il Pinturicchio da molti garzoni e lavoranti tutti della scuola di Pietro, furono divise in dieci quadri. Nel primo è dipinto quando papa Pio II nacque di Silvio Piccolomini e di Vittoria, e fu chiamato Enea l'anno 1405 in Valdorcia nel castello di Corsignano, che oggi si chiama Pienza, dal nome suo per essere stata poi da lui edificata e fatta città. Ed in questo quadro sono ritratti al naturale il detto Silvio e Vittoria; del medesimo è quando con Domenico cardinale di Capranica passa le Alpi piene di ghiacci e di neve, per andare al conciglio di Basilea. Nel secondo è quando il concilio manda esso Enea in molte legazioni, cioè in Argentina tre volte, a Trento, a Costanza, a Francoforte, ed in Savoja. Nel terzo è quando il medesimo Enea è mandato oratore da Felice antipapa a Federico III imperatore, appresso al quale fu di tanto merito la destrezza dell' ingegno, l' eloquenza e la grazia d'Enea, che da esso Federico fu coronato (come poeta) di lauro, fatto protonatario, e ricevuto fra gli amici suoi, e fatto primo segretario. Nel quarto è quando fu mandato dal medesimo Federico a Eugenio IV, dal quale fu fatto vescovo di Trieste e poi arcivescovo di Siena sua patria. Nella quinta storia è quando il prefato imperatore volendo venire in Italia a pigliare la corona dell'impero, manda Enea a Telamone porto dei Sanesi a rincontrare Leonora sua moglie, che veniva di Portogallo. Nella sesta evvi Enea mandato dal detto imperatore a Calisto IV per indurlo a far guerra a' Turchi; ed in questa parte si vede che il sommo Pontefice, essendo travagliata Siena dal conte di Pitigliano e da altri per colpa del re Alfonso di Napoli, lo manda a trattare la pace, la quale ottenuta, si stabilisce la guerra contra gli Orientali, ed egli tornato a Roma è tosto dal papa fatto cardinale. Nella settima, morto Calisto, si vede Enea esser creato a sommo Pontefice e chiamato Pio II. Nell'ottava va il papa a Mantova al concilio per la spedizione contra i Turchi, dove il marchese Lodovico lo ri-

ceve con apparato splendidissimo ed incredibile magnificenza. Nella nona il medesimo mette nel catalogo de' santi, e come suol dirsi, canonizza Caterina Sanese monaca e santa donna dell' ordine dei frati Predicatori. Nella decima ed ultima preparando papa Pio un' armata grossissima in aiuto ed a favore di tutti i principi cristiani contra i Turchi, si muore in Ancona, ed un romito dell'eremo de' Camaldoli, santo uomo, vede l'anima di esso Pontefice in quel punto stesso che muore, come anche si legge, essere dagli angeli portata in cielo. Dopo osservasi nella medesima storia il corpo del papa essere da Ancona portato a Roma con onorevole compagnia d' infiniti signori e prelati, che piangono la morte di tanto uomo, di sì raro e santo Pontefice, la quale opera è affatto piena di ritratti naturali, che di tutto sarebbe lunga storia raccontare i nomi, ed è colorita di fini e vivacissimi colori, fatta con vari ornamenti d' oro, e molto ben considerati spartimenti nel cielo; e sotto ciascuna storia è un epitafio latino, che narra quello che in essa si contiene. In questa libreria fu condotto dal detto Francesco Piccolomini cardinale e suo nepote, e messe eziandio in mezzo della stanza le tre Grazie che vi sono di marmo antiche e bellissime, le quali furono in quei tempi le prime anticaglie, che fossero tenute in pregio. Non essendo anche a fatica terminata questa libreria, nella quale sono tutti i libri che lasciò il gerarca, fu creato papa il sullodato Francesco cardinale, nepote del detto pontefice Pio II, che per memoria dello zio volle chiamarsi Pio III. Il medesimo Pinturicchio dipinse una grandissima storia sopra la porta della detta libreria, che risponde in duomo, grande dico, quanto tiene tutta la facciata, la coronazione di detto papa Pio III con molti ritratti al naturale, e sotto si leggono queste parole: *Pius III Senensis, Pii II nepos MDIII Septembris XXI apertis electus suffragiis octavo Octobris coronatus est.* Avendo il Pinturicchio lavorato in Roma al tempo di papa Sisto, quando stava con Pietro Perugino, aveva fatto servitù con Domenico della Rovere cardinale di san Clemente, onde avendo il detto cardinale fatto in Borgo vecchio un molto bel palazzo, volle che tutto lo dipingesse il Pinturicchio, e che facesse nella facciata l' arme di papa Sisto, tenuta da due putti. Eseguì il medesimo nel palazzo a sant' Apostoli alcune cose per Sciarra Colonna, e non molto dopo, cioè l' anno 1484, Innocenzo VIII Genovese gli fece dipingere alcune sale e logge nel palazzo di Belvedere, dove fra le altre cose, siccome volle esso papa, dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Venezia, Napoli alla maniera dei Fiamminghi, che come cosa insino allora non più usata, piacque assai, e nel medesimo luogo effigiò una beata Vergine a fresco all' entrata della porta principale. In san Pietro alla cappella ove è la lancia, che passò il costato a Gesù Cristo, dipinse in una tavola a tempra per il detto Innocenzo VIII la Madonna, maggiore che il vivo. Nella chiesa poi di santa Maria del Popolo vi lavorò due cappelle, una per il detto Domenico della Rovere cardinale di san Clemente, nella quale fu poi sepolto, e

e l'altra a Innocenzo Cibo cardinale, nella quale anch'egli fu poi sotterrato; ed in ciascuna di dette cappelle ritrasse i detti cardinali, che le fecero fare. E nel palazzo del papa, dipinse alcune stanze che corrispondono sopra il cortile di san Pietro, nelle quali sono state pochi anni sono da papa Pio IV rinnovate le pitture e i palchi. Nel medesimo palazzo gli fece dipingere Alessandro VI tutte le stanze dove abitava, e tutta la torre Borgia, nella quale fece l'istoria delle arti liberali in una stanza, e lavorò tutte le volte di stucchi e di oro; ma perchè non aveano il modo di fare gli stucchi in quella maniera che si fanno oggi, sono i detti ornamenti per la maggior parte guasti. In detto palazzo ritrasse sopra la porta d'una camera la signora Giulia Farnese nel volto d'una nostra Donna, e nel medesimo quadro la testa d'esso papa Alessandro che l'adora. Usò molto Bernardino di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi in oro, per soddisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano, acciò avessero maggior lustro a veduta; ma una tal cosa è gofissima nella pittura. Avendo dunque fatto in detta stanza una storia di santa Caterina, figurò gli archi di Roma in rilievo, e le figure dipinte di modo, che essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più innanzi le cose che diminuiscono, che quelle che secondo l'occhio crescano; eresia grandissima della nostra arte. In castel sant'Angelo dipinse infinite stanze a grottesche, ma nel torrione da basso nel giardino fece istorie di papa Alessandro VI, e vi ritrasse Isabella regina cattolica, Niccolò Orsino conte di Pitigliano, Giangiacomo Triulzi con molti altri parenti ed amici di detto papa, ed in particolare Cesare Borgia, il fratello e le sorelle, e molti virtuosi di quei tempi. Molte di queste sono in pessimo stato, altre distrutte, in Vaticano esistono quelle di Borgia. A Monte Oliveto di Napoli la cappella di Paolo Tolosa è di mano del Pinturicchio una tavola d'una Assunta. Fece costui infinite altre opere per tutta l'Italia, che per non essere molto eccelenti, ma di pratica, le porrò in silenzio. Usava dire il Pinturicchio, che il maggior rilievo che possa dare un pittore alle figure, era l'avere da se senza saperne grado ai principi o ad altri. Lavorò anche in Perugia, ma poche cose. In Araceli dipinse la cappella di san Bernardino, e in santa Maria del Popolo, dove abbiamo detto che fece le due cappelle, effigiò nella volta della cappella maggiore i quattro dottori della chiesa. Essendo poi pervenuto all'età di cinquantanove anni, gli fu dato a fare in san Francesco di Siena in una tavola una Natività di nostra Donna, alla quale avendo messo mano, gli consegnarono i frati una camera per suo abitare, e gliela diedero, siccome volle, vacua e spedita del tutto, salvo che un cassonaccio grande ed antico, e perchè pareva loro troppo sconcio a tramutarlo. Ma Pinturicchio come strano e fantastico uomo che egli era, ne fece tanto rumore e tante volte, che i frati finalmente si misero per disperati a levarlo via; e fu tanta la loro ventura, che nel cavarlo fuori si ruppe un asse, nella quale erano cinquecento ducati d'oro di camera, della qual cosa prese Pinturicchio tanto dispiacere e tanto

ebbe a male il bene di que' poveri frati, che più non si potrebbe pensare; e se ne accorrò di maniera, non mai pensando ad altro, che di quello si morì. Furono le pitture circa l'anno 1513. Quanto ha detto il Vasari poco uniformasi ad altri, che hanno parlato del Pinturicchio. Prima di riportare la vita scritta dal Vasari ho dato a conoscere i pregi suoi, e la bile dello storico fiorentino. Ora passo a parlare di altro dipinto, che appartiene al Perugino.

È questa la Risurrezione in cui vi dipinse Raffaello suo scolaro sotto le forme di un soldato che dorme, e Raffaello dal canto suo vi fece il ritratto di Pietro sotto le forme di un soldato, che spaventato sen fugge; cosa ben difficile a combinare coll'epoca della pittura medesima. Ed avendo parlato del Pinturicchio col linguaggio del Vasari, altrettanto faccio nel dar notizia della vita di Pietro Perugino; riserbandomi di pubblicare alcune osservazioni su quanto il precitato storico espone. Di quanto benefizio sia agl' ingegni alcuna volta la povertà, e quanto ella sia potente cagione di venir perfetti nella gloria di qualsivoglia facoltà, assai chiaramente si può vedere nelle azioni di Pietro Perugino, il quale partitosi dalle estreme calamità di Perugia e condottosi a Fiorenza, desiderando col mezzo della virtù di pervenire a qualche grado, stette molti mesi, non avendo altro letto che poveramente a dormire su d'una cassa, fece della notte giorno, e con grandissimo fervore continuamente attese allo studio della sua professione; ed avendo fatto l'abito in quello, nessuno altro piacere conobbe che di affaticarsi sempre in quell'arte e di continuo dipingere. Perchè avendo sempre dinanzi agli occhi il terrore della povertà, faceva cose per guadagnare, che ei non avrebbe forse guardate se avesse avuto da mantenersi; e per avventura tanto gli avrebbe la ricchezza chiuso il cammino da venire eccellente per la virtù, quanto glielo aperse la povertà, e ve lo spronò il bisogno, desiderando di venire da sì misero e basso grado, se ei non poteva al sommo e supremo, ad uno almeno dove egli avesse da sostenersi. Per questo non si curò egli mai di freddo, di fame, di disagio, d'incomodità, di fatica, nè di vergogna per potere un giorno vivere in agio e riposo, dicendo sempre e quasi in proverbio, che dopo il cattivo tempo è necessario che ei venga il buono, e che quando è buon tempo si fabbricano le case per potervi stare al coperto, quando e' bisogna. Ma perchè meglio si conosca il progresso di questo artefice, cominciando dal suo principio, dico, secondo la pubblica fama, che nella città di Perugia nacque ad una povera persona da Castello della Pieve, detta Cristofano, un figliuolo, che al battesimo fu chiamato Pietro; il quale allevato fra la miseria e lo stento, fu dato dal padre per fattorino a un dipintore di Perugia, il quale non era molto valente in quel mestiero, ma aveva in gran venerazione l'arte e gli uomini, che in quella erano eccellenti. Nè mai con Pietro faceva altro che dire, di quanto guadagno ed onore fosse la pittura a chi ben la esercitasse; e contandoli i premi già ottenuti dagli antichi e da' moderni, confortava Pietro allo studio di quella. Onde gli accese

l'animo di maniera, che gli venne capriccio di volere (se la fortuna lo volesse ajutare) essere uno di quelli. E però spesso usava di dimandare, qualunque conosceva essere stato per il mondo, in che parte meglio si facessero gli uomini di quel mestiero, e particolarmente il suo maestro, il quale gli rispose sempre di un medesimo tenore, cioè che in Firenze più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte le arti, e specialmente nella pittura, atteso che in quella città sono spronati gli uomini da tre cose; l'una dal biasimare che fanno molti e molto, per far quell'aria gl' ingegni liberi di natura, e non contentarsi universalmente delle opere pur mediocri, ma sempre più ad onore del buono e del bello, che a rispetto del facitore considerarle; l'altra, che a volervi vivere, bisogna essere industrioso, il che non vuol dire altro che adoperare continuamente l'ingegno ed il giudizio, ed essere accorto e presto nelle sue cose, e finalmente saper guadagnare, non avendo Firenze, paese largo ed abbondante, di maniera che e' possa dar le spese per poco a chi ci stà, come dove si trova del buono assai. La terza, che non può forse manco delle altre, è una cupidità di gloria ed onore, che quell'aria genera grandissima in quelli d' ogni professione, la quale in tutte le persone che hanno spirito non consente che gli uomini vogliano stare al pari, non che restare indietro a chi veggono esser uomini, come sono essi, benchè li riconoscano per maestri, anzi gli sforza ben spesso a desiderare tanto la propria grandezza, che se non sono benigni di natura o soavi, riescono maldicenti, ingrati e sconoscenti de' benefizi. È ben vero, che quando l' uomo vi ha imparato tanto che basti, volendo far altro che vivere come gli animali giorno per giorno, e desiderando farsi ricco, bisogna partirsi di quivi e vender fuora la bontà dell'opere sue, e la riputazione di essa città, come fanno i dottori quella del loro studio. Perchè Firenze fa degli artefici suoi, quel che il tempo delle sue cose, che fatte, se le disfà e se le consuma a poco a poco. Da questi avvisi dunque, e dalle persuasioni di molti altri mosso, venne Pietro in Fiorenza con animo di farsi eccellente; e bene gli venne fatto, conciossiacchè al suo tempo le cose della maniera sua furono tenute in pregio grandissimo. Studiò sotto la disciplina di Andrea Verrocchio, e le prime sue figure furono fuor della porta al Prato in san Martino alle monache, oggi ruinato per le guerre. Ed in Camaldoli un san Girolamo in muro allora molto stimato dai Fiorentini e con lode messo innanzi, per aver fatto quel santo vecchio magro e asciutto con gli occhi fissi nel Crocifisso e tanto consumato, che pare un' anatomia, come si può vedere in uno cavato da quello, che ha Bartolommeo Gondi. Venne egli dunque in pochi anni in tanto credito, che delle opere sue s' empiè non solo Fiorenza ed Italia, ma la Francia, e la Spagna, e molti altri paesi, dove elle furono mandate. Laonde tenute le cose sue in riputazione e pregio grandissimo, cominciarono i mercanti a far incetto di quelle, ed a mandarle fuori in diversi paesi con molto loro utile e guadagno. Lavorò alle donne di santa Chiara in una tavola un Cri-

sto morto con sì vago colorito e nuovo, che fece credere agli artefici d'avere a essere maraviglioso ed eccellente. Veggonsi in quest' opera alcune bellissime teste di vecchi, e similmente certe Marie, che restate di piangere, considerano il morto con amirazione ed amore straordinario; oltrechè vi fece un paese che fu tenuto allora bellissimo, per non essersi ancora veduto il vero modo di farli come si è veduto poi. Dicesi, che Francesco del Pugliese volle dare alle monache tre volte tanti danari, quanto elle avevano pagato a Pietro, e farne far loro una simile a quella, di mano propria del medesimo, e che elle non vollero acconsentire, perchè Pietro gli disse, che non credeva poter quella paragonare. Erano anche fuori della porta a Pinti nel convento de' frati Gesuiti molte cose di mano di Pietro; ma perchè oggi la detta chiesa e convento son rovinati, non voglio che mi paia fatica con quest' occasione, prima che più oltre in questa vita proceda, dirne alcune poche cose. Questa chiesa dunque, la quale fu architettura d'Antonio di Giorgio da Settignano, era lunga braccia quaranta e larga venti. A sommo per quattro scaglioni ovvero gradi si saliva un piano di braccia sei, sopra il quale era l'altar maggiore con molti ornamenti di pietre intagliate, e sopra il detto altare era posta con un ricco ornamento una tavola, fatta tutta di mano di Domenico Ghirlandaio. A mezzo la chiesa vedeasi un tramezzo di muro con una porta traforata dal mezzo in su, la quale metteva in mezzo a due altari, sopra ciascuno de' quali era come si dirà, una tavola di mano di Pietro Perugino e sopra detta porta un bellissimo Crocifisso di mano di Benedetto da Majano messo in mezzo di una nostra Donna, ed un san Giovanni di rilievo, e d'innanzi al detto piano dell'altare maggiore appoggiandosi a detto tramezzo era un coro di legname di noce, e d'ordine dorico molto ben lavorato, e sopra la porta principale della chiesa esisteva un altro coro, che posava sopra un legno armato, e di sotto faceva palco, ovvero soffitto con bellissimo spartimento, e con un ordine di balaustre che faceva sponda al dinanzi del coro che guardava verso l'altar maggiore; il qual coro era molto comodo per l'ora della notte ai frati di quel convento, e per far loro particolari orazioni, e similmente per i giorni feriali. Sopra la porta principale della chiesa, che era fatta con bellissimi ornamenti di pietra, ed aveva un portico dinanzi in sulle colonne, che copriva insin sopra la porta del convento, era in un mezzo tondo un san Giusto vescovo, in mezzo a due angioli di mano di Gherardo miniatore, molto bello; e ciò perchè la detta chiesa intitolata era al detto san Giusto, e là dentro si serbava da quei frati la reliquia, cioè un braccio di detto santo. All'entrar di quel convento era un picciolo chiostro di grandezza appunto quanto la chiesa, cioè lungo braccia quaranta e largo venti; gli archi e volte del quale, che giravano d'intorno, posavano sopra colonne di pietra, che facevano una spaziosa e molto comoda loggia intorno, intorno. Nel mezzo del cortile di questo chiostro, che era tutto pulitamente e di pietre quadre lastricato, era un bellissimo pozzo con una loggia sopra, che

posava similmente sopra colonne di pietra, e faceva ricco e bello ornamento. In questo chiostro era il capitolo de' frati, e la porta del fianco che entrava in chiesa, e le scale che conducevano di sopra al dormitorio, ed altre stanze a comodo de' frati. Di là da questo chiostro a dirittura della porta principale del convento, era un andito lungo quanto il capitolo, e la camarlingheria che rispondeva in altro chiostro maggiore e più bello che il primo. E tutta questa dirittura, cioè le quaranta braccia della loggia del primo chiostro, l'andito, e quella del secondo facevano un riscontro lunghissimo e bello, quanto più non si può dire, essendo massimamente fuor del detto ultimo chiostro, e nella medesima dirittura un viottolo dell'orto lungo braccia dugento; e tutto ciò venendosi dalla principal porta del convento che faceva una veduta sorprendente. Nel detto secondo chiostro era un refettorio lungo braccia sessanta, e largo diciotto con tutte quelle accomodate stanze, e come dicono i frati officine, che a un siffatto convento si richiedevano. Di sopra era un dormitorio a guisa di T, una parte del quale cioè la principale a diritta, la quale era braccia sessanta, era doppia, cioè aveva le celle da ciascun lato, ed in testa, in uno spazio di quindici braccia un oratorio, sopra l'altare del quale era una tavola di mano di Pietro Perugino, e sopra la porta di esso oratorio era un'altra opera in fresco, come si dirà, di mano del medesimo; ed al medesimo piano, cioè sopra il capitolo, era una stanza grande, dove stavano quei padri a stabilire le finestre di vetro, con i fornelli ed altri comodi, che a cotal esercizio erano necessari. E perchè mentre visse Pietro, egli fece loro per molte opere i cartoni, furono i lavori che fecero al suo tempo tutti eccellenti. L'orto poi di questo convento era tanto bello e tanto ben tenuto, e con tanto ordine di viti intorno al chiostro e per tutto accomodate, che intorno a Firenze non si poteva veder meglio. Similmente la stanza dove stillavano, secondo il costume loro, acque odorifere e cose medicinali, aveva tutti quegli agi, che ne più e migliori si possano immaginare. In somma quel convento era dei belli e bene accomodati che vi fussero nello stato di Firenze: non si poteva veder meglio; e però ho voluto farne questa memoria, e massimamente essendo di mano del nostro Pietro Perugino la maggior parte delle pitture che vi erano. Al qual Pietro tornando oramai, dico, che delle opere che fece in detto convento non si sono conservate se non le tavole, perchè quelle lavorate a fresco furono per l'assedio di Firenze insieme con tutta quella fabbrica gettate per terra, e le tavole portate alla porta san Pietro Gattolini, dove ai detti frati fu dato luogo nella chiesa e convento di san Giovannino. Le due tavole adunque che erano nell'anzidetto tramezzo, opere di Pietro, in uno era Cristo nell'orto e gli Apostoli che dormono, ne' quali mostrò Pietro quanto vaglia il sonno contro gli affanni ed i dispiaceri, avendoli figurati dormire in attitudini molto agitate. E nell'altra fece una Pietà, cioè Cristo in grembo alla nostra Donna con quattro figure intorno non men buone che l'altre della maniera sua, e fra le altre cose fece il detto Cristo morto così intirizzito, come se ei fosse stato tanto in

croce, che lo spasimo ed il freddo l'avessero ridotto così, onde lo fece reggere a Giovanni ed alla Maddalena tutti afflitti e piangenti. Lavorò in un'altra tavola un Crocifisso con la Maddalena ai piedi, san Girolamo e san Giovanni Battista, ed il beato Giovanni Colombini fondatore di quella religione, con infinita diligenza. Queste tre tavole hanno patito assai, e sono per tutto negli scuri e dove sono le ombre crepate; e ciò avviene, perchè quando si lavora il primo colore che si pone sopra la mestica (perciocchè tre mani di colore si danno l'uno sopra l'altro) non è ben secco, onde poi col tempo nel seccarsi tirano per la grossezza loro, e vengono ad aver forza di fare quei crepati, il che Pietro non potette conoscere, perchè appunto in quei tempi s'incominciò a colorire bene ad olio. Essendo dunque dai Fiorentini molto commendate le opere di Pietro, un priore del medesimo convento de' Gesuiti che molto si dilettava nell'arte, gli fece fare in un muro del primo chiostro una Natività coi Magi di minuta maniera, che fu da lui con vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta; dove era un numero infinito di teste variate, e ritratti al naturale di non pochi, fra i quali v'era la testa di Andrea del Varrocchio suo maestro. Nel cortile fece un fregio sopra gli archi delle colonne con teste quanto il vivo molto ben condotto; delle quali era una quella del detto priore tanto viva e di buona maniera lavorata, che fu giudicata da peritissimi artefici la miglior cosa che mai facesse Pietro, al quale fu fatto fare nell'altro chiostro sopra la porta che andava in refettorio una storia, quando Bonifazio papa conferma l'abito al beato Giovanni Colombino, nella quale ritrasse otto di detti frati, e vi fece una prospettiva bellissima che sfuggiva, la quale fu molto lodata e meritamente, perchè ne faceva Pietro professione particolare. Sotto a questa in un'altra storia cominciava la natività di Cristo con alcuni angeli e pastori, lavorata con freschissimo colorito, e sopra la porta del detto oratorio fece in un arco tre mezze figure, la nostra Donna, san Girolamo, ed il beato Giovanni con sì bella maniera, che fu stimata delle migliori opere che Pietro lavorasse in muro. Era, secondo che io udii già raccontare, il detto priore molto eccellente in fare gli azzurri oltramarini, e però volle che Pietro in tutte le sopraddette opere ne mettesse assai; ma era non dimeno sì misero e sfiducciato, che non si fidando di Pietro, voleva sempre essere presente quando nel lavorare adoperava l'azzurro. Laonde Pietro, il quale era di natura intero e dabene, e non desiderava quello d'altri se non mediante le sue fatiche, aveva per male la diffidenza di quel priore, onde pensò di farnelo vergognare; e così presa una catinella d'acqua, imposto che aveva o pannoni o altro che voleva fare di azzurro e bianco, faceva di mano in mano al priore, che con miseria tornava al sacchetto, mettere oltramarino nell'alberello, dove era acqua stemperata; dopo cominciandolo a mettere in opera, a ogni due pennellate Pietro risciacquava il pennello nella catinella; ond'era più quello che nell'acqua rimaneva, che quello ch'egli aveva messo in opera: ed il priore che si vedeva vo-

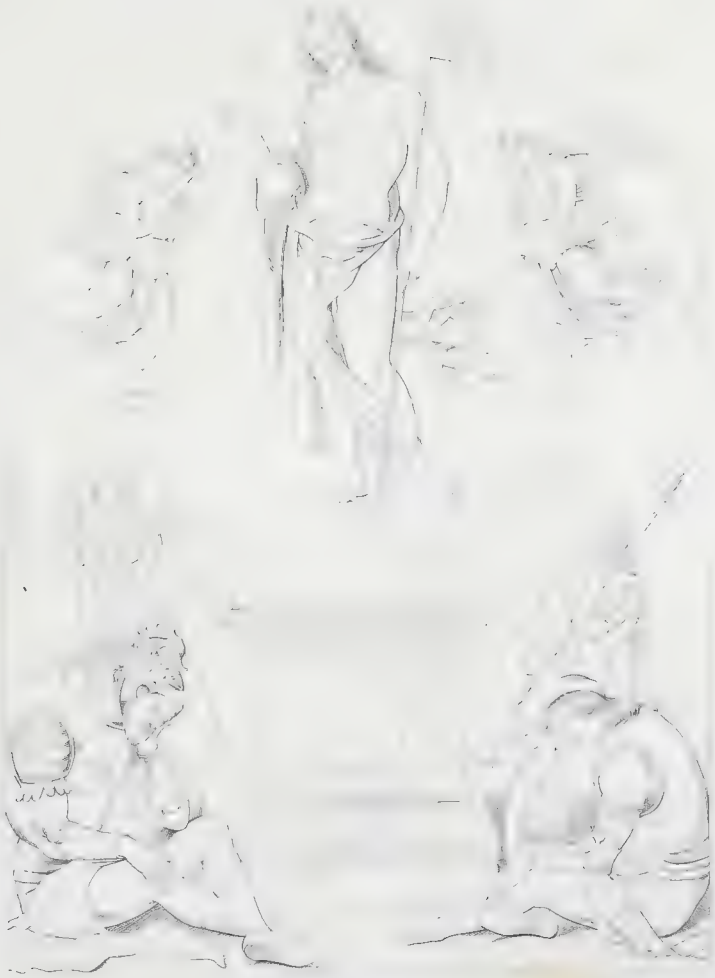
tare il sacchetto ed il lavoro non comparire, spesso spesso diceva: Oh quanto oltramarino consuma questa calcina! Voi vedete . . . rispondeva Pietro. Dopo partito il priore, Pietro cavava l'oltramarino che era nel fondo della catinella, e quello, quando gli parve tempo, rendendo al priore, gli disse: Padre, questo è vostro: imparate a fidarvi degli uomini dabbene, che non ingannano mai chi si fida; ma sibbene saprebbero, quando volessero, ingannare gli sfiducciati, come voi siete. Per queste adunque, ed altre opere molte venne in tanta fama Pietro, che fu quasi sforzato di andare a Siena, dove in san Francesco dipinse una tavola grande che fu tenuta bellissima, e in sant'Agostino ne dipinse un'altra, dentrovi un Crocifisso con alcuni santi. E poco dopo questo a Fiorenza nella chiesa di san Gallo fece una tavola di san Girolamo in penitenza, che oggi è in san Giacomo tra'Fossi, dove detti frati dimorano vicino al canto degli Alberti. Fu fattogli allogazione di un Cristo morto con san Giovanni e la Madonna sopra la porta del fianco di san Pier Maggiore, e lavorollo in maniera, che essendo stato all'acqua ed al vento, si è conservato con quella freschezza, come se pur ora dalla mano di Pietro fosse finito. Certamente i colori furono dalla mano di Pietro conosciuti, e così il fresco come l'olio; onde obbligo sommo gli hanno tutti i periti artefici, che per suo mezzo hanno cognizione de'lumi, che per le sue opere si veggono. In santa Croce in detta città fece una Pietà col morto Cristo in collo e due figure, che recarno maraviglia a vedersi, non la bontà di quelle, ma il suo mantenersi sì viva e nuova di colori dipinti a fresco. Gli fu allogato da Bernardino de' Rossi cittadino Fiorentino un san Sebastiano per mandarlo in Francia, e furono d'accordo per il prezzo di cento scudi d'oro; la quale opera fu venduta da Bernardino al re di Francia quattrocento ducati d'oro. A Vallombrosa dipinse una tavola per l'altar maggiore, e nella certosa di Pavia lavorò similmente una tavola a quei frati. Dipinse al cardinal Caraffa di Napoli nell'Episcopio all'altar maggiore una assunzione di nostra Donna, e gli Apostoli ammirati intorno al sepolcro: ed all'abate Simone dei Graziani da Borgo san Sepolcro, una tavola grande, la quale fece in Fiorenza, che fu portata in san Gilio del Borgo sulle spalle de' facchini con spesa grandissima. Mandò a Bologna al san Giovanni in Monte una tavola con alcune figure ritte, ed una Madonna in aria. Perchè talmente si sparse la fama di Pietro per l'Italia e fuori, che e' fu da Sisto IV pontefice con molta sua gloria condotto a Roma a lavorare nella cappella in compagnia degli altri artefici eccellenti; dove fece la storia di Cristo quando dà le chiavi a san Pietro, in compagnia di Bartolommeo della Gatta abate di san Clemente d'Arezzo, e similmente la Natività ed il Battesimo di Cristo, e il nascimento di Mosè, quando dalla figliuola di Faraone è rinvenuto nella cestella; e nella medesima faccia dov'è l'altare, fece la tavola in muro con l'assunzione della Madonna, dove ginocchioni ritrasse papa Sisto. Ma queste opere furono mandate a terra per fare la facciata del Giudizio del divin Michelagnolo a

tempo di papa Paolo III. Lavorò una volta in torre Borgia nel palazzo del papa con alcune storie di Cristo a fogliami di chiaroscuro, i quali a suo tempo ebbero nome straordinario di eccellenti. In Roma medesimamente in san Marco fece una storia di due martiri a lato del Sacramento, opera delle buone che egli facesse in Roma. Fece ancora nel palazzo di sant'Apostoli per Sciarra Colonna una loggia ed altre stanze, le quali opere gli misero in mano una quantità grandissima di danaro. Laonde risolutosi a non stare più in Roma, partitosene con gran favore di tutta la corte, a Perugia sua patria se ne ritornò, ed in molti luoghi della città finì tavole e lavori a fresco, e particolarmente in palazzo una tavola a olio nella cappella dei Signori, dentrovi la nostra Donna ed altri santi. A san Francesco del Monte dipinse due cappelle a fresco: in una la storia de' Magi che vanno a offerire a Cristo, e nell' altra il martirio di alcuni frati di san Francesco, i quali andando al Soldano di Babilonia furono uccisi. In san Francesco del convento dipinse similmente a olio due tavole; in una la resurrezione di Cristo, e nell' altra san Giovanni Battista ed altri santi. Nella chiesa de' Servi fece parimenti due tavole, in una la trasfigurazione di nostro Signore, e nell'altra che è accanto alla sagrestia, la storia de' Magi. Ma perchè queste non sono di quella bontà che le altre cose di Pietro, si tien per fermo ch' elle siano delle prime opere che facesse. In san Lorenzo al duomo della medesima città è di mano di Pietro nella cappella del Crocifisso la nostra Donna, san Giovanni e l'altre Marie, san Lorenzo, san Giacomo ed altri santi. Dipinse ancora nell'altare del Sacramento, dove sta riposto l'anello con che fu sposata la Vergine Maria, lo sposalizio di detta Vergine. Dopo fece a fresco tutta l'udienza del Cambio, cioè nel partimento della volta i sette pianeti tirati sopra certi carri da diversi animali, secondo l' uso vecchio; e nella facciata quando si entra dirimpetto alla porta la natività e la resurrezione di Cristo; ed in una tavola un san Giovanni Battista in mezzo certi altri santi. Nelle facciate poi dalle bande dipinse secondo la maniera sua Fabio Massimo, Socrate, Numa Pompilio, Fulvio Camillo, Pitagora, Trajano, L. Sicinio, Leonida Spartano, Orazio Coclite, Fabio, Sempronio, Pericle Ateniese e Cincinnato, e nell'altra facciata fece i profeti Isaia, Moisè, Daniele, David, Geremia, Salomone, e le sibille, Eritrea, Libica, Tiburtina, Delfica e l'altre: e sotto ciascuna delle dette figure fece a uso di motti in iscrittura alcune cose che erano analoghe e a proposito di quel luogo; ed in un ornamento fece il suo ritratto che pare vivissimo, scrivendovi sotto il suo nome in questo modo:

Petrus Perusinus egregius pictor,
Perdita si fuerat, pingendo hic retulit artem:
Si numquam inventa esset hactenus, ipse dedit.
Anno D. 1500.

Quest'opera che fu bellissima, e lodata più che alcun'altra, che da Pietro fosse in Perugia lavorata, è oggi dagli uomini di quella città per memoria di un sì lodato artefice della patria loro tenuta in pregio. Fece poi il medesimo nella chiesa di sant'Agostino alla cappella maggiore in una tavola grande isolata, e con ricco ornamento intorno, nella parte dinanzi a san Giovanni che battezza Cristo, e di dietro, cioè dalla banda che risponde in coro, la natività di esso Cristo, nelle teste alcuni santi, e nella predella molte storie di figure piccole con molta diligenza; ed in detta chiesa fece per Marco Benedetto Calera una tavola alla cappella di san Niccolò. Dopo tornato a Firenze fece ai monaci di Castello in una tavola san Bernardo, e nel capitolo un Crocifisso, la nostra Donna, san Benedetto, san Bernardo, e san Giovanni. Ed in san Domenico da Fiesole nella seconda cappella a man diritta una tavola, dentrovi la nostra Donna con tre figure, fra le quali un san Bastiano è lodatissimo. Aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondova sempre da lavorare, che e' metteva in opera ben spesso le medesime cose, ed era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch' ei faceva a tutte le figure un' aria medesima. Perchè essendo venuto già Michelangiolo Buonarroti al suo tempo, desiderava grandemente Pietro vedere le figure di quello, per lo grido che gli davano gli artefici. E vedendosi occultare la grandezza di quel nome, che con sì gran principio aveva da per tutto acquistato, cercava molto con mordaci parole offendere quelli, che operavano. E per questo meritò, oltre alcune brutture fattegli dagli artefici, che Michelangiolo in pubblico gli dicesse, che le sue figure erano goffe. Ma non potendo Pietro comportare tanta infamia, ne furono mandati al magistrato degli Otto tutti due, dove ne rimase Pietro con assai poco onore. Intanto i frati de' Servi di Fiorenza avendo volontà di avere la tavola dell'altar maggiore, che fosse fatta da persona famosa, e avendola mediante la perdita di Leonardo da Vinci, che se n'era andato in Francia, renduta a Filippino, egli quando ebbe fatto la metà d'una di due tavole che v' andavano, passò all'altra vita; onde i frati per la fede che avevano in Pietro gli fecero allogazione di tutto il lavoro. Aveva Filippino finito in quella tavola, dove egli faceva Cristo deposto in croce, i Nicomedi che lo depongono, e Pietro seguitò di sotto lo svenimento della nostra Donna, ed alcune altre figure. E perchè andavano in quest' opera due tavole, che l' una voltava verso il coro dei frati, e l'altra in verso il corpo della chiesa, dietro al coro si aveva a porre il deposto di croce, e dinanzi l'assunzione di nostra Donna; ma Pietro la fece tanto ordinaria, che fu messo il Cristo deposto dinanzi e l'Assunzione dalla banda del coro: e quest' oggi per mettervi il tabernacolo del Sacramento sono state l'una e l'altra levate via, e per la chiesa messe sopra certi altri altari, e rimasero in quell'opera solamente sei quadri, dove sono alcuni santi da Pietro dipinti in certe nicchie. Dicesi, che quando detta opera si scoperse, fu da tutti i nuovi artefici biasimata, e particolarmente perchè si era Pietro servito di quelle figure, che altre volte

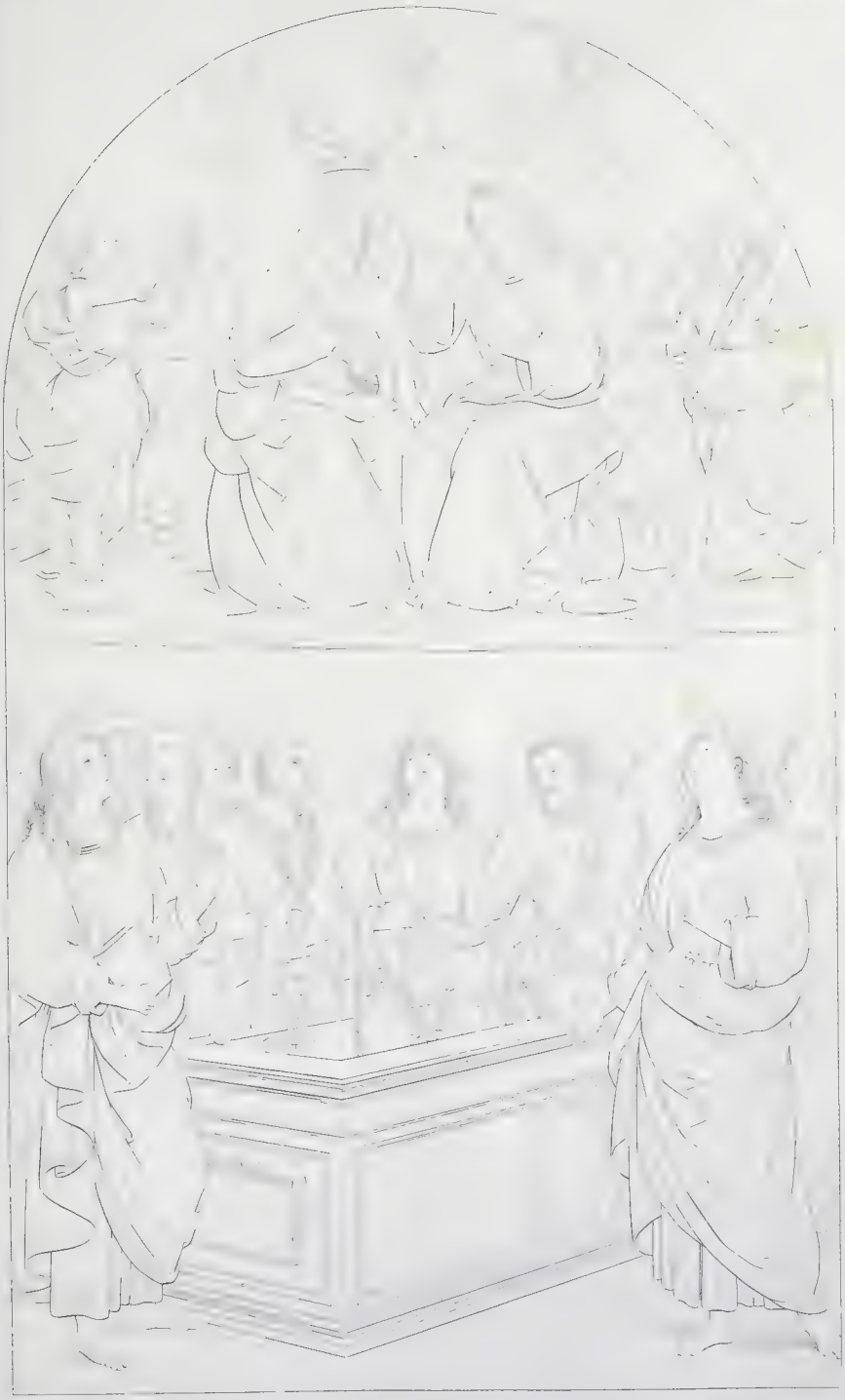
era usato mettere in opera; dove tentandolo gli amici suoi dicevano che affaticato non s'era, e che aveva tralasciato il buon modo dell'operare o per l'avarizia o per non perder tempo; ai quali Pietro rispondeva: Io ho messo in opera le figure altre volte lodate da voi, e che vi sono infinitamente piaciute. Se ora vi dispiacciono e non le lodate, che posso io fare? Ma coloro aspramente con sonetti e pubbliche villanie lo saettavano. Onde egli già vecchio partitosi da Fiorenza e tornatosi a Perugia, condusse alcuni lavori a fresco nella chiesa di san Severo, monastero dell'ordine de' Camaldoli, nel qual luogo aveva Raffaello da Urbino giovanetto e suo discepolo fatto alcune figure, come leggesi nella sua vita. Lavorò similmente al Montone, alla Fratta, ed in molti altri luoghi del contado di Perugia, e particolarmente in Ascesi a santa Maria degli Angioli, dove a fresco fece nel muro dietro alla cappella della Madonna che risponde al coro de' frati un Cristo in croce con molte figure. E nella chiesa di san Pietro, badia de' monaci Neri in Perugia, dipinse all'altar maggiore in una tavola grande l'Ascenzione, con gli Apostoli a basso che guardano verso il cielo; nella predella della qual tavola sono tre storie con molta diligenza lavorate, cioè i Magi, il Battesimo e la Resurrezione di Cristo; la quale opera si vede tutta piena di belle fatiche, intanto ch'ella è la migliore di quelle che sono in Perugia di mano di Pietro lavorate ad olio. Cominciò il medesimo un lavoro a fresco di non poca importanza a Castello della Pieve, ma non lo finì. Soleva Pietro, siccome quegli che di nessuno si fidano, nell'andare e tornare dal detto Castello a Perugia portare quanti danari aveva sempre addosso; perchè alcuni, aspettandolo a un passo, lo rubarono; ma raccomandandosi egli molto, gli lasciarono la vita per Dio: e dopo mal grado adoperando mezzi ed amici, che pur n'aveva assai, riebbe anco gran parte di detto denaro che gli era stato rubato, ma nondimeno fu per il dolore vicino a morirsi. Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell'anima: anzi con parole accomodate al suo cervello di porfido ostinatissimamente ricusò ogni buona via. Aveva ogni sua speranza nei beni della fortuna, e per denari avrebbe fatto ogni mal contratto. Guadagnò molti danari, ed in Fiorenza murò e comprò case; ed in Perugia ed a Castello della Pieve acquistò molti beni stabili. Tolse per moglie una bellissima giovane e n'ebbe figliuoli, e si dilettò tanto ch'ella portasse leggiadre acconciature e fuori ed in casa, che si dice ch'egli spesse volte di sua mano l'acconciava. Finalmente venuto Pietro in vecchiezza d'anni settantotto finì il corso della vita sua nel Castello della Pieve, dove fu onoratamente sepolto l'anno 1524. Il dipinto di Pietro che vedesi nella galleria Vaticana, non può dirsi neppure di quella maniera oltremodo sterile, che equivale a secca, di cui è da tutti tacciato il precettore dell' Urbinate. Bella è la disposizione delle figure, bello il colorito, non che l'aria delle teste, di cui il Perugino si può riputare maestro, e come padrone dell'arte. A buon diritto per la facilità e varietà degli oggetti, che ne' quadri di lui



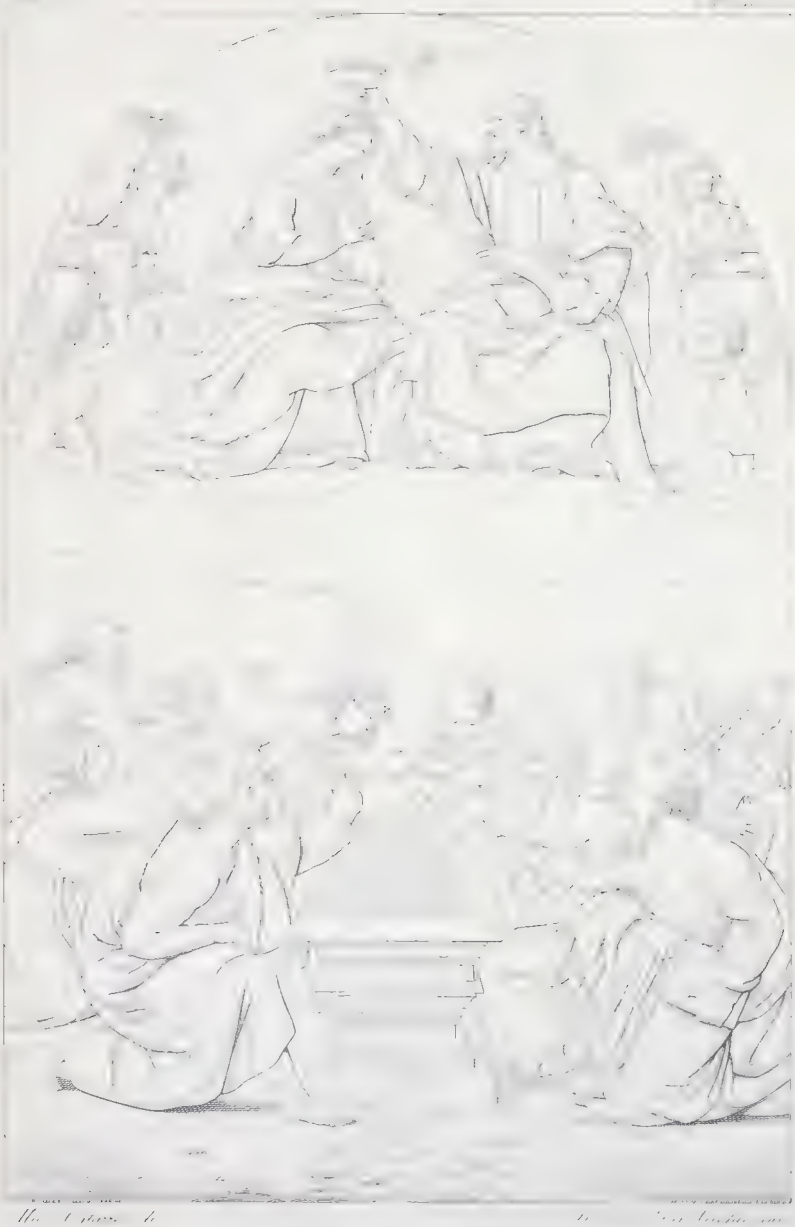
Tav. [illegible] del [illegible]

Jos. Thomas del. sc.

Giac.o Morghen sc.



Drawn by H. Corbould. Engd. by W. Wallis junr.



dilettano mai sempre, può dirsi col più volte precitato Carlo Alfonso Du-Fresnoy:

Corpora diversae naturae juncta placebunt;
Sic ea quae facili contempta labore videntur:
Aethereus quippe ignis inest, et spiritus illis.
Mente diu versata, manu celeranda repenti:
Arsque, laborque operis grata sic fraude latebit.
Maxima deinde erit ars, nihil artis inesse videri.

La Resurrezione da me indicata è sotto la Tavola LXIX, e sotto la LXX vedesi altro dipinto del Perugino esprimente il Presepe, lo stile del quale è di più antica maniera, non lasciando però di ammirarsi in esso que' doni naturali, che caratterizzano un buon pittore; si può dunque con sicurezza asserire, che il merito di Pietro Perugino non consiste soltanto nell'essere stato il maestro di Raffaello.

Di questo insigne pittore vado a produrre due quadri esprimenti la Coronazione della Vergine, Tavola LXXI e LXXII. Nel primo in alto è la Madre d' Iddio, nel basso gli Apostoli intorno alla tomba di lei: viene creduta da alcuni la più bella pittura di Pietro Perugino, e distinguesi col nome della Madonna dei Fiori; da altri si dice dello stesso Raffaele, ma non dell'ultima sua maniera. Certo si è, che lo stile n' è ottimo, pieno di grazia, diligentato al sommo, e degno di quel gran genio. Il secondo è semicircolare nell' alto, e vi si rappresenta, siccome nel primo, la Coronazione della Vergine in mezzo degli Angioli, e gli Apostoli stanno nel basso, alcuni de' quali osservano la tomba, vota del corpo di Maria, ed altri mirano in alto quasi maravigliati di quanto vi accade. Si dice composizione mirabile del gran Raffaello. Leggesi però che la parte superiore sia stata dipinta da Giulio Romano, l' inferiore da Francesco Penni, detto il Fattore. La disposizione delle figure in tutti e due i quadri è mirabile. Ben conoscea che:

Horum igitur vera ad normam Positura legetur
Grandis, inaequalis, formosaque; Partibus amplis
Anteriora dabit membra, in contraria motu
Diverso variata, suo librataque centro:
Membrorumque sinus, ignis flammantis ad instar,
Serpenti undantes flexu, sed laevia, plana,
Magnaque signa, quasi sine tubere subdita tactu
Ex longo deducta fluant, non secta minutim.
Insertisque Toris sint nota ligamina juxta,
Compagem Anathomes, et membrificatio Graeco
Deformata modo, paucisque expressa lacertis,

Qualis apud Veteres; Totoque Eurithmia partes
Componat, genitumque suo generante sequenti
Sit minus; et puncto videantur cuncta sub uno;
Regula certa licet nequeat prospectica dici,
Aut complementum Graphidos; sed in arte juvamen,
Et modus accelerans operandi, ut corpora falso
Sub visu in multis referens, mendosa labascit;
Nam Geometralem nunquam sunt corpora juxta
Mensuram depicta oculis, sed qualia visa.

Al merito singolare di un tanto artista non posso almeno esclamar con Niccolini: *Il consenso de' moderni concede lo scettro della rinata pittura a te o divin Raffaello, perchè nelle tue pitture tutta l'anima s' affaccia, svela i suoi più impercettibili arcani nelle attitudini e nel sembiante; onde tu quasi superando i confini della tua arte, nè più circoscritto dal momento, sveli nelle tue opere, come il Calcante d'Omero, quel ch' è stato, quel ch' è, quel che sarà.* Raffaello nacque in Urbino nel 1483 da Giovanni de' Santi o Sanzio, poeta e pittore, a giudizio di Wicar, di un merito maggior della sua fama, ch' è poca. Dalla paterna disciplina passò Raffaello per tempo a studiare sulle opere di fra Carnevale, le quali avevano già contribuito a migliorare il gusto di Bramante. Poco di poi fu posto con Pietro Perugino, il quale teneva in quel tempo fra i pittori il primo luogo. Il giovane allievo andò pari nell' eseguire il maestro, e gli andò innanzi nel disegnare. Da Perugia trasmutatosi Raffaello alla Città di Castello ivi condusse varie opere, tra le quali quella bellissima tavoletta dello sposalizio, che ora fa l'ornamento della Galleria di Brera, e che dal Longhi, indi dal Folo venne sì bravamente intagliata. In quel mezzo fu chiamato a Siena per assistere il celebre pittore Pinturicchio a cui era stata allogata la libreria di quel magnifico duomo. In Siena udendo egli celebrare con grandissime lodi certi cartoni di Leonardo da Vinci e di Michelangiolo fatti in concorrenza a Firenze, egli invogliossi di vederli, ed a tal fine portossi colà nel 1504, e due volte vi ritornò dopo due corse fatte da Urbino a Perugia. In Firenze egli diede compimento alla sua educazione pittoresca, studiando i lavori di quei due sommi e del Masaccio. Di questa fatta all' intrinseca forza de' suoi nervi e del suo entusiasmo aggiungendo lo studio de' più egreggi modelli, gli venne a capo di formarsi quell' inarrivabile sua maniera, che congiunge il sublime al grazioso, il grazioso al sublime con tanta eccellenza, di meritargli il soprannome di divino, e la gloria che di lui si dicesse: *Essere più facile rapire i fulmini a Giove, che lo scettro della pittura di mano a Raffaello.* Nell' anno 1508 l' artefice si tolse da Firenze e si trasferì nella capitale del mondo Cristiano. Quivi chiamavalo Giulio II, il quale nato per l' immortalità storica egli stesso, aveva co-

me il presentimento e l'arcana conoscenza di quelli già suoi contemporanei, che nelle arti dovevano levarsi a fama immortale. Leone X, che succedette a Giulio II, fu larghissimo all'Urbinate di tutti i favori, e corse fama che lo volesse insignire della porpora cardinalizia. Raffaello giunse in Roma di venticinque anni. Appena stanziato diedesi tutto allo studio dei modelli greci, meditò le antiche sculture, e ne trasse i contorni, le pieghe, gli attegiamenti, le mosse, il carattere ed i principj normali dell'arte. Studiò pure ne' libri degli ottimi antichi e Celio Calcagnino scrive, che tanta ammirazione destò col suo sapere nel pontefice Leone X, che questi riguardavalo qual uomo spedito dal cielo per richiamare all'antico suo splendore l'eterna città. Quivi ebbe dimestichezza coi principali dotti di quel tempo. Il Bembo, il Castiglione, il Bibiena, il Giovio, il Navagero, l'Ariosto, l'Aretino, il Fulvio, il Calcagnino, ai quali ricorreva per consigli, a fin fare più perfetti i suoi lavori: imperocchè la modestia s'accompagna sempre col vero merito. Roma fu il teatro della gloria di Raffaello. Infinite opere egli v'immaginò e condusse a fine, le quali hanno stancate le penne di quelli, che hanno preso a descriverle. Monumenti del supremo punto a cui l'arte pittorica possa venire, esse si sparsero per tutta l'Europa, ed un curioso computo fa salire a 50 milioni di franchi il prezzo di quelle tra loro, che tuttora sussistono eccettuandone anche i freschi maravigliosi che sono in Roma. Il cardinale Giulio de' Medici gli aveva allogata la Trasfigurazione di Cristo in tavola sul monte Tabor. Quasi presago che quella dovesse esser l'ultima sua fatica, Raffaello vi si adoperò intorno con grandissimo amore, affinchè riuscisse perfettissima in ogni sua parte; ma in quel mentre che stava per darle l'ultimo finimento una febbre gagliarda venne ad assalirlo. Assestate le cose sue, egli placidamente passò da questa vita l'anno 1520, nel venerdì santo, giorno appunto in cui era nato. Egli non aveva che 37 anni! Quante speranze troncava la morte? Si tenne esposto il suo cadavere nella sala ove lavorava, e gli misero a capo la tavola della Trasfigurazione. Questa creazione immortale dell'arte, questa immagine parlante della gloria d'Iddio accostata al feretro dell'artefice estinto, suscitò negli astanti una commozione sì viva, che il tempo non ha ancora potuto cancellare dalla memoria degli uomini. Egli fu pianto da tutti, e molto amaramente per il dolore di veder morto colui, che con il pennello dava vita ai morti. Ma più di tutti dolse la morte di Raffaello a papa Leone X e pianse molto, ed a sua volontà Pietro Bembo fece sul suo sepolcro l'epitaffio. Fu Raffaello veramente un uomo maraviglioso; bello nella figura, sapiente nell'immaginazione, stupendo nell'arte sua, amichevole con tutti, affettuoso, senza interesse, modesto, umile, sincero, rispettoso, di modi gentili, di esemplarissima vita, uomo divino. Carlo Maratta pittore di gran nome a' suoi tempi soleva dire che: *Se avanti ch'egli avesse sentito nominar Raffaello, uno gli avesse mostrato un suo quadro, avrebbe creduto che fosse stato dipinto da un angiolo.* Ed il Vasari esclama: *Ben poteva la*

pittura, quando questo nobile artefice morì, morire anch' ella: che quando egli gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase. In vero che noi abbiamo per lui l' arte, i colori e l' invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezione, che appena si poteva sperare, nè di passar lui giammai si pensi spirito alcuno. L' epitaffio sopracitato è il seguente:

D. O. M.
RAPHAELI . SANCTIO . IOAN. F. VRBINATI
PICTORI . EMINENTISS . VETERVMQ . AEMVLO
CVIVS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS
SI . CONTEMPLERE
NATVRAE . ATQVE . ARTIS . FOEDVS
FACILE . INSPEXERIS
IVLII . II . ET . LEONIS X . PONT . MAX.
PICTVRAE . ET ARCHITECT . OPERIBVS
GLORIAM . AVXIT
VIXIT . AN . XXXVII . INTEGER . INTEGROS
QVO . DIE . NATVS . EST . EO . ESSE . DESIIT
VII . ID . APRIL . MDXX.

Oltre a ciò il Bembo è autore di quel distico, che all'Algarotti sembrò quasi strampalata cosa, perchè trapassava ogni termine, e dava quasi nel falso. Essendo stato dai dotti riconosciuto per un capo d'opera di latinità, non viene da me omesso. Eccolo:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, quo moriente mori.

Il Bellori ne fece una traduzione italiana, non men bella dell'originale latino; produco ancora questa:

Questi è quel Raffael, cui vivo vinta
Esser temeo natura, e morto estinta.

Baldassare Castiglione grande amico di Raffaello scrisse della morte di lui il seguente

TETRADECASTICON

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
Hippolitum, Stygiis et revocarit aquis;
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas,

Sic pretium vitae mors fuit artifici:
Tu quoque dum toto laniatam corpore Romam
Componis, miro, Raphael, ingenio,
Atque urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus:
Movisti superum invidiam, indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam:
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Si miser, heu! prima cadis intercepte juventa,
Deberi, et morti nostraque nosque mones.

Qualunque elogio è poco al merito insuperabile di Raffaele. Ei qual sovrano su tutti s' innalza, ed i pittori d'ogni genere non possono a meno di tributargli i dovuti encomii.

La Tavola LXXIII rappresenta il Salvatore, e questo quadro esisteva in casa Marescalchi in Bologna. Esso viene anche col nome contraddistinto della Divinità, e reputasi di Antonio Allegri detto il Correggio; e per tale fu comperato, e trasferito in Vaticano laddove oggi viene da tutti indicato per lavoro di quel celebre pittore. Conoscere la vita di Correggio, che talvolta pure si sottoscriveva Lieti, von sarà discaro a chi legge, ed in ciò mi valgo di alcune notizie desunte da Artaud. Dando principio all'opera dico, che Allegri nacque, secondo molti autori, l'anno 1494 nella città di Correggio, di cui gli è rimasto il nome. È opinione che non abbia mai avuto maestro, il che non è verosimile. Aveva uno zio pittore chiamato Lorenzo, che probabilmente ha diretto i suoi primi studi, e Vedriani afferma che Allegri frequentò a Modena la scuola di Francesco Bianchi, detto il Frari morto nel 1510. Ivi imparò la plastica, arte allora molto in onore a Modena, giacchè egli fu anche scultore, e fece nella chiesa di santa Margherita di essa città, congiuntamente con Begarelli, un gruppo di cui le tre più belle figure gli sono attribuite. Modena era di fatto una città, in cui il Correggio aveva potuto ricevere le migliori lezioni. Fu detto che Allegri studiasse in seguito nell'accademia di Andrea Mantegna, ma tale supposizione non si può più ammettere, da che si è riconosciuto che il Mantegna è morto nel 1500, epoca nella quale il Correggio aveva dodici anni. La prima opera d'Allegri fu il sant'Antonio della galleria di Dresda, cui dipinse nel 1512 a Carpi. Fece in seguito alcuni freschi per la marchesa Gambara di Correggio, e terminò in poco tempo pei conventuali della stessa città un altare di legno ornato di tre pitture: aveva allora anni ventuno; cento zecchini d' oro gli furono dati per quest' ultima opera. La pittura del mezzo si è ritrovata da alcuni anni: essa rappresenta un san Francesco ed un riposo della sacra Famiglia in Egitto. Francesco I duca di Modena, desiderando d'avere una co-

pia di tal quadro, aveva pregato i religiosi, che n'erano possessori, di permettere che Giovanni Boulanger, allievo di Guido, facesse tal copia, ma per una soperchieria non poco frequente in tali circostanze, Boulanger aveva sostituito per ordine del duca Francesco la sua copia all'originale, ch'aveva portato via. Poco dopo il quadro involato fu inviato in regalo dalla famiglia d'Este alla casa de'Medici. Insensibilmente venne trascurato nella galleria di Firenze. Fu attribuito successivamente al Baroccio, al Vanni, ma Armanno conoscitore profondo ha provato, che tal quadro era quello stesso, cui Barri nel suo viaggio pittorico in Toscana aveva descritto, siccome appartenente al Correggio, ed oggigiorno tale composizione si trova a Firenze, e serve per mostrare il passaggio della prima maniera d'Allegri alla seconda, la quale ella è, in molte parti sì grande, e sì nobile, che finora pochissimi artisti hanno potuto adeguarla. Si afferma che Correggio non vide nè Roma, nè Venezia, nullameno ebbe alcuna cognizione dell'antico, e noi osserveremo più innanzi, ch'ei lavorò sopra disegni di pitture che sono restate nelle catacombe di Roma. Questo pittore è per la grazia, come dice Taillasson, ciò che Michelangelo è pel terribile: Allegri non fu solamente il pittore delle grazie, fu altresì il creatore del bell'accordo del chiaroscuro e di quegli scorci ammirabili, che fanno un effetto sì sicuro, quando si sappia non abusarne. Egli ha altresì inventato l'arte di dipingere le soffitte, i suoi lavori di tal genere, quantunque i colori ne sieno in molti siti cancellati, lasciano ancora scorgere il sommo ingegno di questo grand'uomo, il quale vedendo un'opera di Raffaello, gridava con nobile dispetto. *Anch'io sono pittore!* Al Correggio si debbono i capolavori della scuola de'Caracci. Luigi diceva ai suoi cugini, Agostino ed Annibale: *Studiate il Correggio; ivi tutto ad un tempo è grande e grazioso.* Noi considereremo dunque il Correggio sotto questi due aspetti, sarebbe però facile di trovare in esso alcuni vantaggi particolari, i quali anche isolati in altri artisti, loro avrebbero assicurata un'alta riputazione. Quello stesso che si può citare come il pittore delle forme angeliche, ha saputo sviluppare nella cupola di san Giovanni di Parma un'energia ed un'impazienza di pennello, una fierezza che lo pongono nel primo ordine di tal genere. Tale composizione, cui tanti artisti hanno studiata, e che si trova come tipo originale nell'opera dei Caracci, di Domenichino, di Lanfranco, di Guido, di Cignani, stabilirebbe solo la gloria di Correggio, se non avesse ancora superato sè stesso in un altro capolavoro di cui parlerò in breve. La cupola di san Giovanni rappresenta l'Ascensione di Gesù Cristo; gli Apostoli sono compresi da rispetto e stupore. Se si considera la grandezza delle figure, i modi arditi, i panneggiamenti, e tutto il complesso, tal cupola è un prodigio dell'arte, soprattutto in un epoca, in cui Michelangelo non aveva per anche fatto il suo Giudizio finale. Ratti in tal proposito è caduto in un errore, che non è scusabile; egli pretende di trovare nell'Ascensione di Correggio molte figure del Giudizio finale. L'o-

pera del Correggio è del 1524 e quella di Michelangelo del 1541; quale dei due maestri ha copiato l'altro? Se non che il capolavoro d'Allegri, che noi dobbiamo più lodare, non è la cupola di san Giovanni, ma sì quella del duomo di Parma, che rappresenta l'assunzione della Madonna, e ch'è stata finita nel 1530; egli è molto più estesa della prima. Introduce da principio gli apostoli, come si usa: essi sono in un atteggiamento di venerazione e di stupore; ma non somigliano in nulla a quei della cupola di san Giovanni. Nella parte superiore sta un'immensa quantità di beati: una moltitudine d'angeli d'ogni grandezza è in movimento presso la Vergine; gli uni la sostengano nell'aere, gli altri le danzano intorno. Questi tengono torchi, quegli bruciano incensi, altri s'accompagnano con diversi stromenti e tutto spira gioja, felicità: una cera di gaudio brilla su tutti i volti; vedendo tale pittura sembra di essere con gli angeli in paradiso. Tanti lieti successi non bastavano alla gloria del Correggio, egli la volle ottenere in un genere, che presenta mille nuove difficoltà. La sua purezza, la sua morbidezza, le sue tinte armoniose e brillanti si fanno principalmente ammirare ne' suoi quadri, che rappresentano donne, putti e scene orribili di voluttà. Pare che allora dipingesse col soffio. Come non sarebbe egli sempre riuscito, segnatamente nei putti, essendo l'imitatore più fedele della natura? Egli si fermava ne' passeggi, dove vedeva giuocare de' fanciulli, soprattutto quelli da' tre a sei anni: disegnava con esattezza le loro forme rotonde: studiava i loro piccioli movimenti, la loro gioja, la loro collera, le loro lagrime, quella specie d'ebrietà, a cui s'abbandonano ne'loro giuochi, l'innocenza degli uni, la malizia degli altri; alla fine, tutto ciò che quell'età offre di toccante e di grazioso. Tali studi gli avevano certamente suggerito l'idea di dipingere il suo bel fresco nel convento delle benedettine a Parma. Gli storici non hanno parlato di tale opera, la quale è rimasta ignota per più di dugent' anni. Soltanto sulla fine dell'ultimo secolo dessa è stata visitata da Ferdinando I duca di Parma, indi da una torma d'amatori, di stranieri, cui sì bella composizione trasse da ogni parte. Il Correggio aveva dipinto tale fresco in esso convento, in un'epoca che un'abadessa ricchissima ne aveva il governo, ed in cui gli statuti dell'ordine lasciavano alle religiose alcune libertà: in seguito severe leggi di clausura erano loro state imposte, ed allora in poi niun uomo aveva potuto penetrare nel convento. L'autore di queste notizie, che ha pubblicato un'opera intitolata: *Viaggio nelle Catacombe di Roma* (Parigi 1820), ha tolto a provare che l'idea primiera di tal fresco proveniva da una pittura che si vedeva allora negli scritti e sepolture sotterranee della via Appia, e che si crede fatta verso l'anno 450, da alcuni religiosi greci dell'ordine di san Basilio. Egli fa vedere come il Correggio appropriandosi tale idea, l'abbia saputa ingrandire, perfezionare, e le abbia impresso quel suggello originale, che ha messo in tutte le opere sue. Il fresco d'Allegri e sulla volta d'una sala quadrata. Tutta la parte curva presenta

una pergola che si distacca sopra un cielo azzurro, ed è attorniata nella parte inferiore da sedici picciole lunette semicircolari, che hanno un ornamento di conchiglie, e contengono differenti soggetti a chiaroscuro. La pergola lascia scoperta da ciascun lato quattro fenestre ovali, sulle quali si vedono alcuni fanciulli occupati in diversi giuochi, dimostranti alcuni simboli di Diana, la quale più in giù sopra un cammino è ella rappresentata in un carro tirato da cervi. I primi artisti che hanno disegnato que' vezzosi putti, di cui il numero è di trentasette sono Martini parmigiano e Vieira portoghese. L'architetto Camillo Buti ha tenuto di doverli aggiungere alla sua raccolta d'opere miniate, che gode d'una grande riputazione; essi formano una distribuzione a parte. Anche Bodoni ha pubblicato una bell'opera in cui i detti fanciulli sono stati intagliati da Rosaspina. Locatelli ha avuto ordine di copiare a pastello la camera tutta intiera per conto del governo francese; non si può descrivere la piacevole sensazione, il complesso di tal fresco. La varietà delle tinte, la verità degli atteggiamenti, la giocondità della fisonomia fanno di tal composizione un'opera in alcun modo compiuta; havvi però alcune ripetizioni nelle idee, ed alcune scorrezioni, siccome ne presentano l'opere d'Allegri. Oltre Roma, vi sono a Parigi i mezzi di conoscere quanto il Correggio merita ammirazione. Il Museo ha nove quadri di quest' artista; quello conosciuto sotto il nome di san Girolamo è il più bello di tutti. L' autore non ebbe per tal quadro che quarantasette zecchini in cui lavorò sei mesi (circa 532 franchi), e la tavola. Dopo il suo san Girolamo, uno de' più bei quadri di questo pittore, è la notte la quale gli fu pagata 480 franchi e non più. In tal quadro il Bassano, e indi la scuola Fiamminga hanno appreso i più begli oggetti della luce, cui si sono compiaciuti di ripetere tante volte. Il Correggio non fu mai ricco, poichè aveva dipinto la cupola di san Giovanni per 472 zecchini, quella del duomo ch' è assai più bella, per 350, che fa in tutto 9864 franchi per un lavoro di dieci anni. Andò un giorno a Parma nel 1534, a sollecitare la fine d'un pagamento, che non era stato fatto: gli fu data una somma di 200 franchi tutta in rame; Allegri, impaziente di portare tal denaro alla sua famiglia, si affrettò di tornare a Correggio a piedi. Oppresso sotto l' enorme peso, fu colto al suo arrivo da una febbre acuta, che terminò i suoi giorni; non aveva che quarant' anni. Era scritto ne' suoi destini, come in quelli di Raffaello, il quale morì di 37 anni, che non corresse un lungo stadio. Mengs non è abbastanza giusto parlando del Correggio. Egli ha detto, che per gli studi di donne l'Albano ha sorpassato tutti i pittori. Tal gloria, e con più ragione è dovuta al Correggio, quantunque sia più particolarmente riuscito eccellente in dipingere i putti. Mengs ha avuto altresì torto di non parlare nelle sue Riflessioni sopra Allegri, del fresco delle benedettine, cui veduto aveva più volte. Non si sa perchè siasi condotto in simil guisa. Io sono d'avviso, che Mengs si fosse già fin d'allora formato un' idea del talento del Correggio; egli aveva pubblicamente ma-

nifestato la sua opinione in un' opera stampata, e quando tal fresco, che ad un tratto distruggeva forse una parte delle sue prevenzioni, fu scoperto inopinatamente, volle più tosto non parlarne di quello, che apparisse come s' era ingannato in molti aspetti. Quanti non iscrivono a tal foggia l' istoria dei loro tempi, e persistono nei loro errori, quand' anche si pongono sotto gli occhi nozioni più positive e più autentiche, ma che distruggono una parte delle loro prime opinioni! Mengs ha non pertanto collocato Correggio subito dopo Raffaello, osservando che questi *espresse meglio gli effetti delle anime*, e l' altro *espresse meglio gli effetti dei corpi*. In quest' ultima parte il Correggio è giunto fino al prodigio. Il suo colorito ed il suo chiaroscuro danno alla natura un bello ideale, ch' ella non ha mai realmente nello stesso essere con una eguale perfezione. Annibale Carracci alla vista del san Girolamo gridò, che lo preferiva anche alla santa Cecilia di Raffaello. La pittura alzata da Michelangelo al più sublime punto del grandioso, arricchita da Tiziano di tutta la magia dei colori, abbellita da Raffaello coll'ultimo grado dell'espressione e della grazia naturale, ha ricevuto dal Correggio un compimento di perfezione, ed ha unito sotto il suo pennello, a quei primi vantaggi, una eleganza squisita, ed ha saputo accordare insieme il grande, il vero, il grazioso. Nel disegno non giunse al punto in cui si elevò Michelangelo, ma fu nullameno abbastanza finito, ed abbastanza esatto, poichè i Carracci non vollero giammai seguire altro modello. Algarotti dice, che Allegri è di rado esatto nei suoi contorni; Mengs lo ha difeso su tal punto. Giulio Romano stimava il colorito del Correggio, e quando il duca di Mantova volle fare un presente di quadri a Carlo V, Giulio Romano lo consigliò di dare in preferenza ai suoi propri, molti quadri di questo grande artista. Si è rimproverato alcuna volta al Correggio, che abbia mancato d' una specie di delicatezza nelle sue carnagioni; si conviene in pari tempo, che niuno seppe variar meglio le tinte secondo l' età, la condizione ed il sesso di chi rappresentava. Il Correggio fu dottissimo nell' invenzione; ma non osservò sempre l' unità d' azione, e l' unità del luogo. Ha fatto un fallo contro l' unità d' azione nel suo Marsia, che si vede nel palazzo Litta a Milano. Ha dipinti in alcuni gruppi separati, ed a breve distanza l' un dall' altro la disputa d'Apollo e Marsia, ed il supplizio di costui. Si loda l'espressione del Correggio, e Lanzi pretende che gli si possa attribuire questo passo di Catullo:

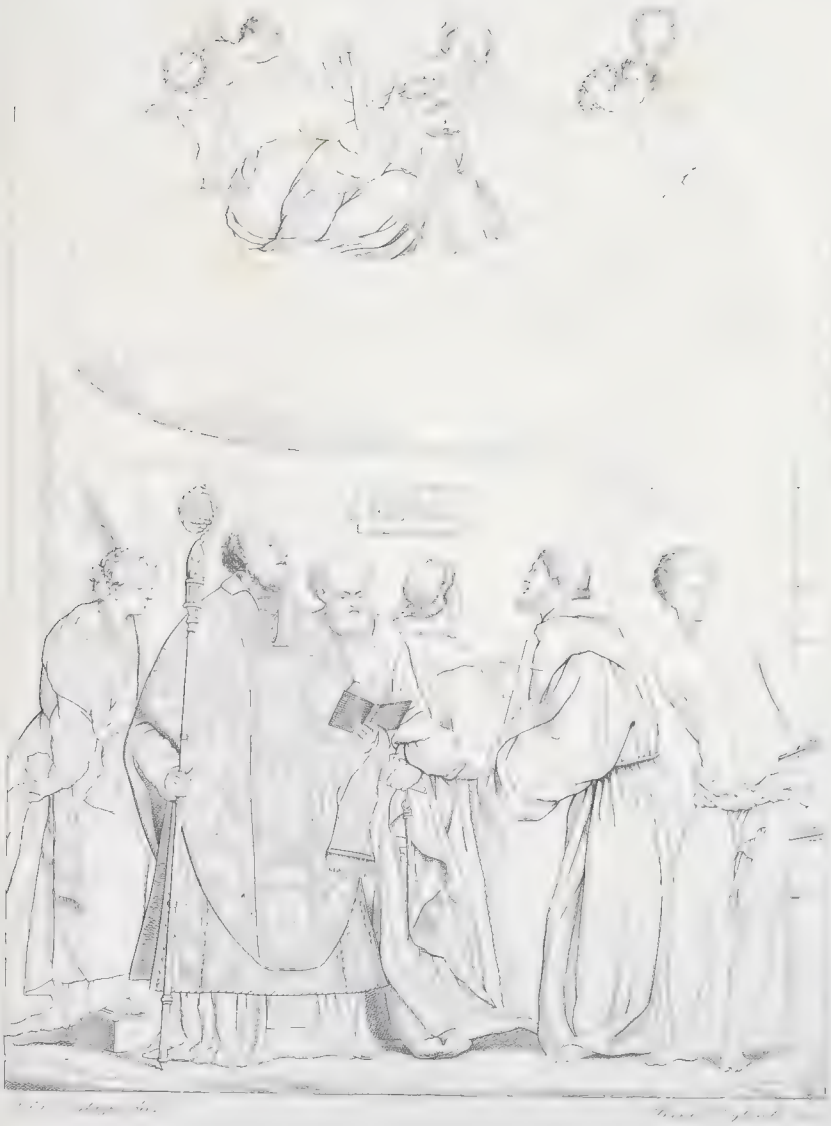
Omnibus una
Omnes surripuit veneres.

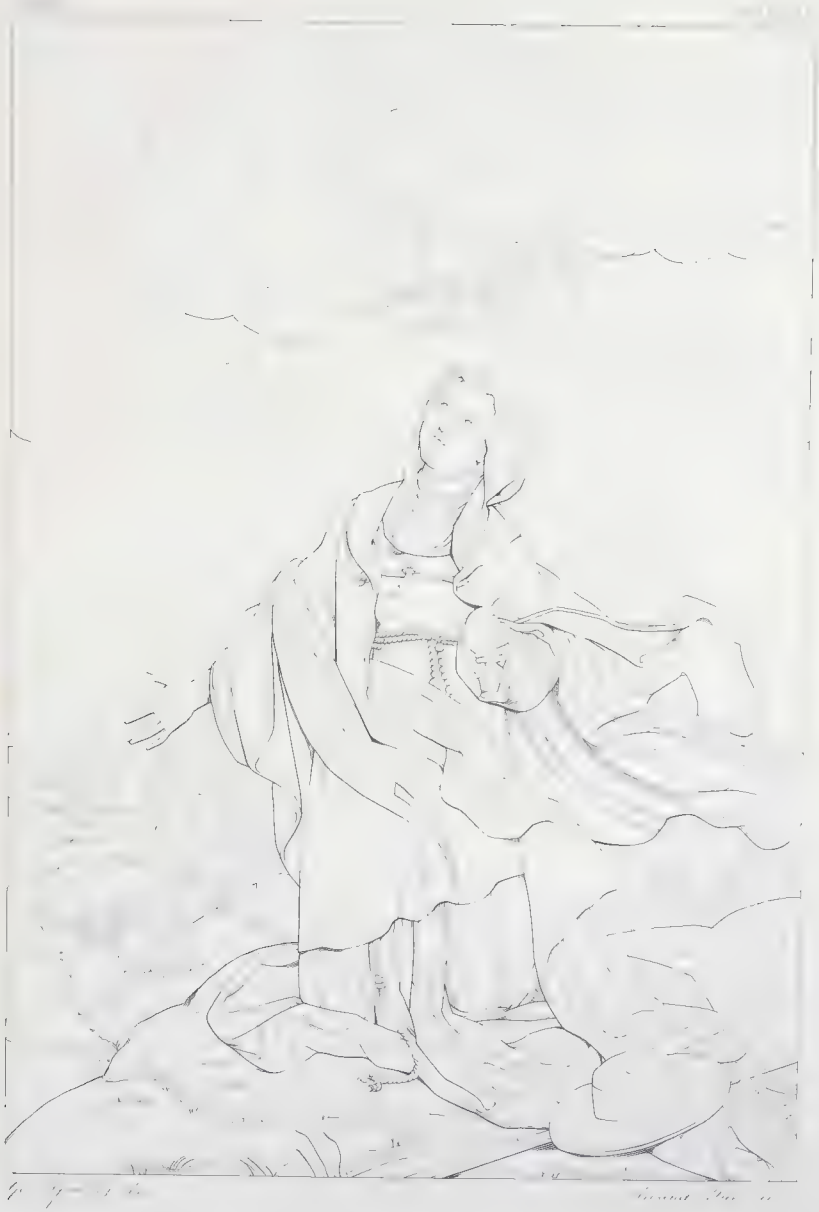
Variava l'espressione del dolore. Nel suo Cristo morto di Parma, il dolore della Maddalena è tenero, quello della Vergine profondo, quello d'una femmina estranea più mite. Vi sono in Italia molte copie del Correggio fatte dallo Schidone,

da Lelio Orsi, dal Novellara, da Girolamo da Carpi e dai Caracci. Gli storici narrano poche cose dell'indole del Correggio: è concorde voce soltanto che fosse modesto e timido. I Tebani avevano bandito una legge che prescriveva ai pittori ed agli statuari sotto pene pecuniarie, non poco gravi, di dare alle loro figure la massima bellezza possibile. Il Correggio non ha mai lavorato che in conformità della legge dei Tebani: tutte le figure delle sue donne hanno alcuna cosa di divino; tutti i suoi putti sono altrettanti ritratti d'Amore, e fino nelle scene di voluttà, che il suo pennello incantatore ci ha lasciato, v'ha una grazia sublime, che i sensi avverte di non errare, e che inspiraci quel rispetto, cui proviamo per godimento d'un ordine superiore, cui la nostra natura non può sperare.

Il gran Tiziano è eziandio autore del quadro ch'io riporto alla Tavola LXXIV. Rappresenta la Madonna, san Sebastiano, san Francesco, sant'Antonio di Padona, san Pietro, sant'Ambrogio, santa Caterina. Clemente XIV lo fece comprare a Venezia, e lo ripose nel palazzo Quirinale, e di là il defonto papa Pio VII lo trasportò dove oggi si vede: Tiziano vi collocò il suo nome, e dagli artisti viene esso giudicato il capo lavoro di quel dipintore. La Vergine col bambino Gesù è nell'alto, ed è tutta circondata dagli Angioli: la figura di san Sebastiano è tuttociò che può pretendersi dall' arte emula della natura; il ripeto, Tiziano è il più grande coloritore, che abbia avuto la pittura moderna.

Federico Barocci è l'autore del quadro della beata Michelina da Pesaro, e un tal quadro esisteva nella chiesa di san Francesco di quella città. La figura è graziosa, ma alquanto oscura, Tavola LXXV. L'estasi di questa santa sul Calvario riguardavasi da Simone Cantarini, siccome il capo lavoro del Baroccio. Questo quadro, che per più tempo fu esposto nel Museo di Parigi, darebbe una povera idea del giudizio di Contarini e del talento del pittore, se le altre sue opere meritata non gli avessero l'alta sua fama. Barocci non è sì noto agli eruditi, siccome gli altri pittori, di cui tenni nella descrizione di questa Galleria non brieve discorso. Conoscerne la vita piacerà a quei dell'arte, e agli ammiratori di essa. Dietro le tracce di Castellan dirò che Barocci nacque in Urbino nel 1528. Suo zio Bartolommeo Genga, architetto del duca Guidobaldo, conobbe di buon ora le sue disposizioni per le arti del disegno, e lo raccomandò a' Battista Veneziano ch'era andato in Urbino per dipingere la tavola della cappella dell'arcivescovado. Come di là partì questo artista, Federico andò a Pesaro dove dimorava Genga; che gl' insegnò la geometria, l'architettura, la prospettiva, e gli procurò la facilità di studiare nella galleria ducale le pitture di Tiziano e degli altri grandi maestri. In età di vent' anni l'entusiasmo di Barocci per le opere di Raffaello suo compatriotta, lo condussero a Roma, ove trovò un suo parente, ch'era intendente del cardinale Giulio della Rovere. Questi presentò il giovane artista al suo padrone, che gli accordò la sua protezione. Si pose tosto a studiare con assiduità i freschi del

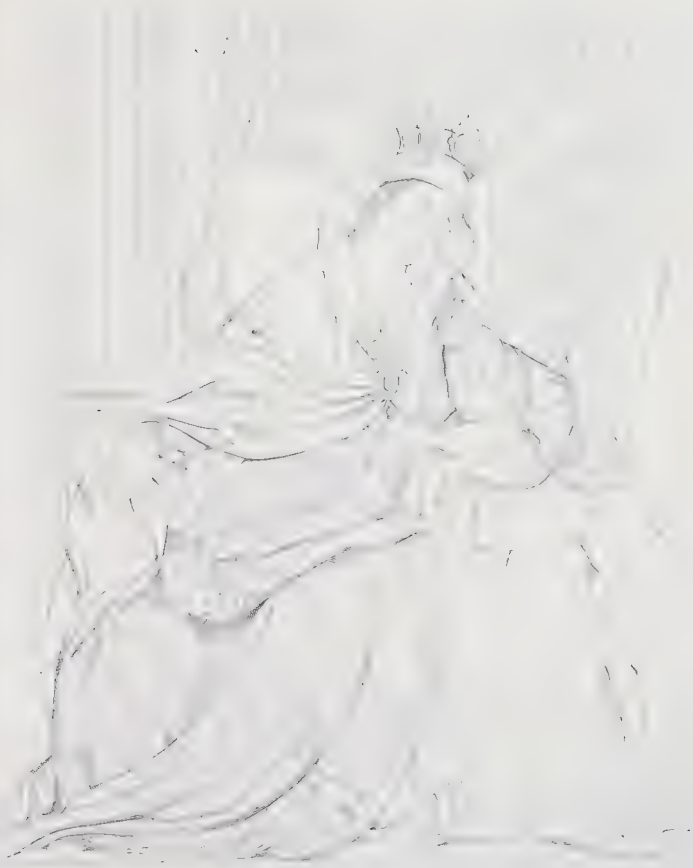


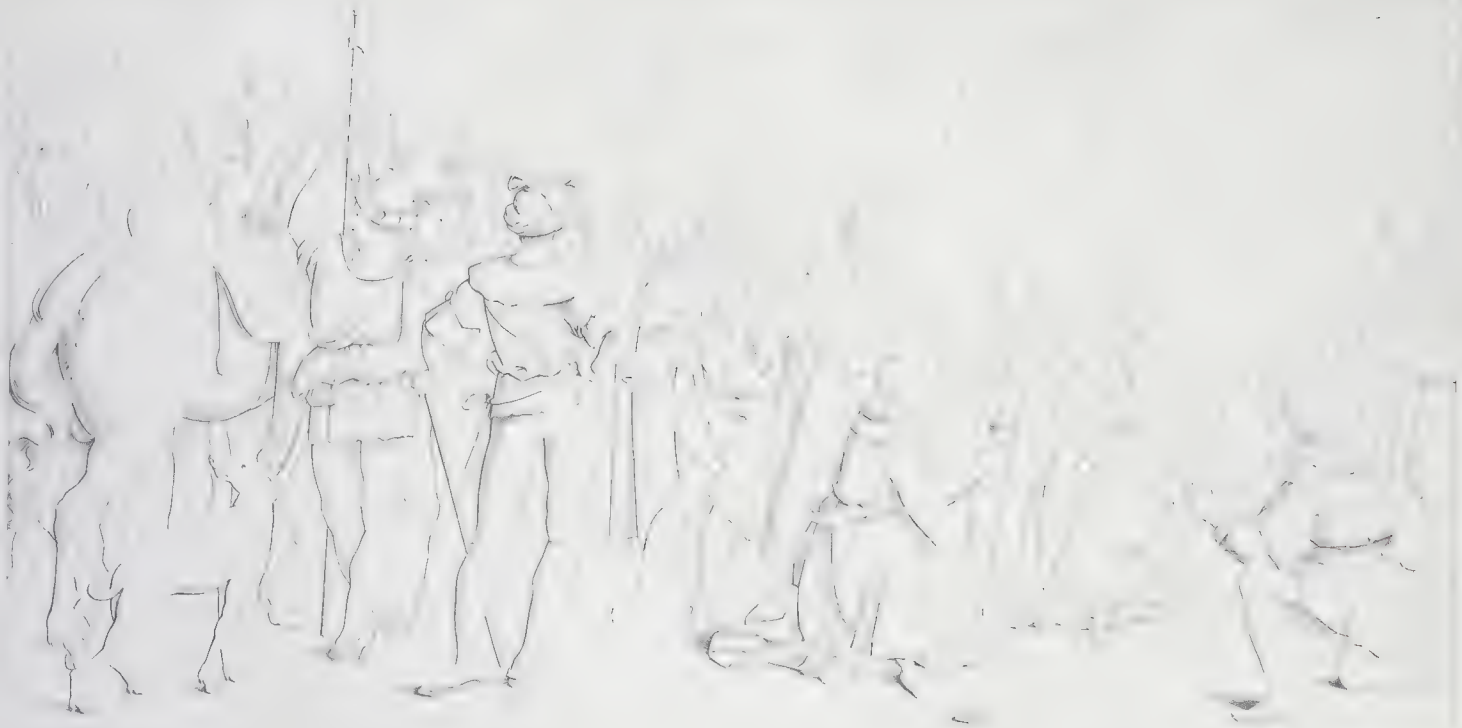


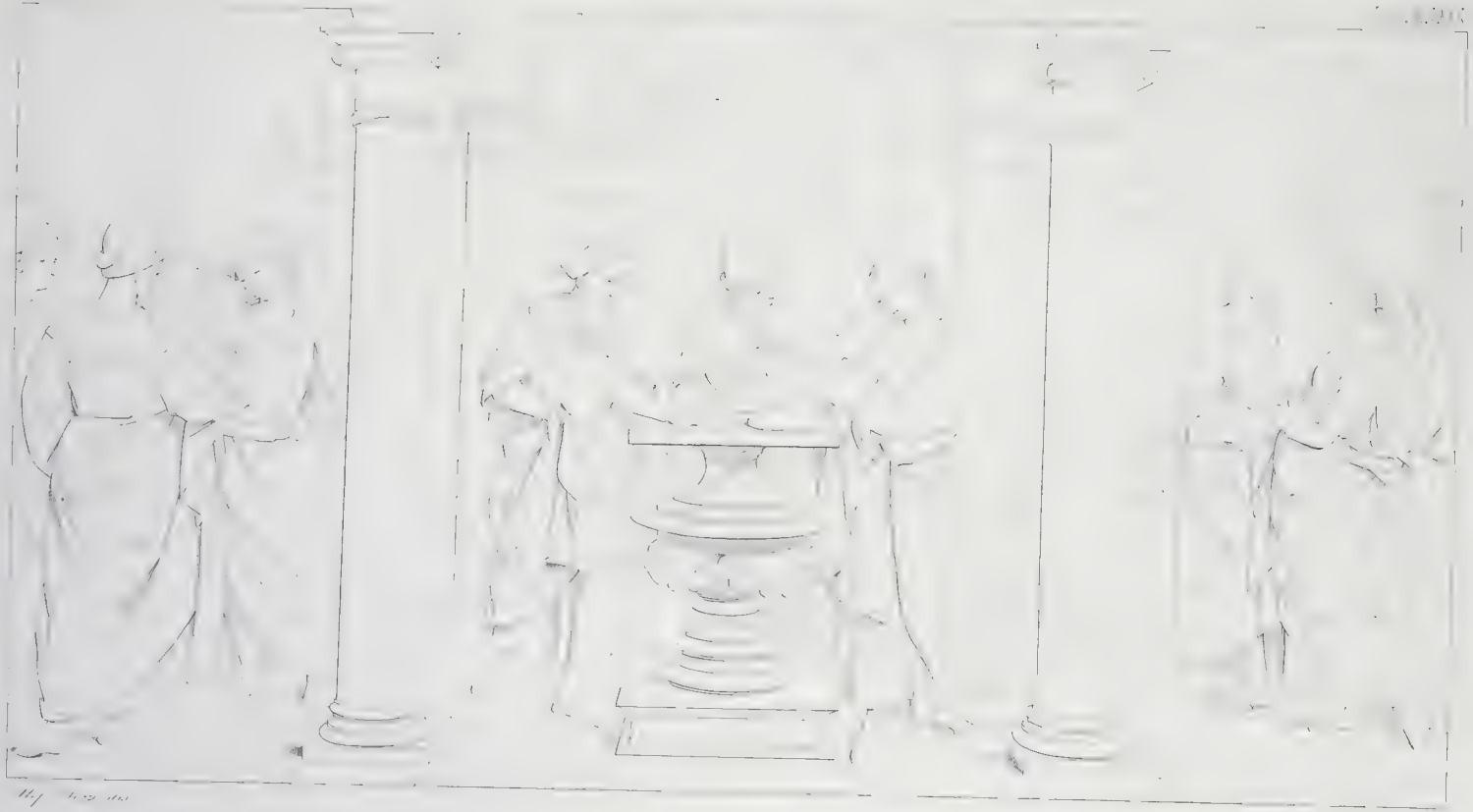
Vaticano; ma era tanto semplice e timido, che gli altri allievi non gli badavano nemmeno. Giovanni da Udine avendo per accidente dato un' occhiata agli studj del modesto Federico, e sentendo ch'egli era d'Urbino, patria del suo maestro, lo abbracciò con trasporto, lo incoraggiò e gli predisse che un giorno avrebbe fatto onore alla sua patria; Michelangelo cui si fecero vedere i disegni, confermò la predizione. Di fatto le prime opere, che fece il Baroccio quando tornò da Roma sono d' un grand' effetto, di bel disegno, e sullo stile di Raffaello; ma non essendo più inspirato dalla vista dei capolavori di quel gran maestro, si lasciò vincere dall' inclinazione naturale del suo carattere dolce e timido. Abbandonò il sublime pel leggiadro sedotto dal colorito del Correggio, intieramente intese a questo nuovo studio, ed addottò lo stile ed il colorito di quel maestro, di cui divenne imitatore. Richiamato a Roma nel 1560 dal papa Pio IV, fece insieme coll' amico suo Federico Zuccheri, varî quadri dipinti nel palazzo di Belvedere. I successi del Baroccio eccitarono la gelosia di alcuni altri artisti, e fu avvelenato in un pranzo a cui era stato invitato espressamente. Il cardinale della Rovere suo protettore lo fece tosto trasportare nel suo palazzo, e gli si profusero tutti i soccorsi della medecina; ma se questi gli salvarono la vita, non furono valevoli a restituirgli la salute. Il veleno continuò ad operare, e fu mai sempre tormentato l' infelice artista. Ritornato in patria, restò parecchi anni senza poter lavorare. Intanto sia per procurarsi una diversione ai crudeli dolori che sofferiva, sia che vi fosse abituato, tolse a dipingere nei brevi momenti di riposo, che gli lasciava il suo male; visse ancora cinquantadue anni, e fece gran numero d' opere, in cui nulla occorre che affettato o duro sia, ma sono all' opposto osservabili per l' idee graziose, spiritose ed anche ridenti. Quest'operoso artista lavorò fino all' ultimo momento della sua vita, e stava compiendo un quadro, quando fu percosso da un colpo d' apoplesia nel 1612, in età di 84 anni. Fu sepolto con pompa nella chiesa di san Francesco d' Urbino, dove era il sepolcro de' suoi antenati. Il Baroccio fu onorato assai in vita; era rispettato dai grandi, amato dal suo principe, che gli aveva dato alloggio nel proprio palazzo. Parecchi altri sovrani gli aveano fatte offerte vantaggiose per trarlo nei loro stati, ma le sue malattie gli servivano di scusa a non abbandonare la patria. Le numerose sue opere, di cui fissava il prezzo egli medesimo, gli procurarono ricca fortuna, ed egli ne faceva buon uso; quasi tutti i suoi quadri rappresentano soggetti religiosi. Ha fatto alcuni ritratti a brevi intagli ad acquaforte, che sono molto stimati dagli intelligenti. Si vedono alcune sue pitture in Roma, Genova, Perugia, Urbino, Sinigaglia ec. In mezzo ai dolori egli eseguì per la cattedrale di Perugia la sua celebre deposizione della Croce. Dipinse ancora per la chiesa di san Francesco d' Urbino un quadro cui spese sette anni, ed è conosciuto sotto il nome del Perdono. Questo quadro secondo Lanzi, è un capolavoro di prospettiva aerea, di colorito, di

armonia; lo terminò con la maggior diligenza, vi pose il suo nome, e ne fece egli stesso l'incisione all'acquaforte nel 1581. Venne ancora citata la sua Annunziazione a Loreto, il martirio di san Vitale a Ravenna, alcuni quadri che si vedono nella galleria di Firenze, in Milano, a Roma, in Vicenza. Del rimanente, Baroccio, siccome ho di sopra detto studiò d'imitare la maniera del Correggio nelle teste, nel panneggiare, nella vaghezza de' contorni, nello scorcio delle figure; ma in generale il disegno è meno magnifico, il chiaroscuro meno perfetto; i colori imitano per la scelta loro la bella iride del Correggio; ma non hanno tanto vigore, sono mancanti di finezza e vivacità. Deviando dal corso de' suoi primi studj e dalle tracce di Raffaello, Barrocci smarrì, le sue composizioni furono vivaci, graziose, espressive, ma volendo imitare lo stile del Correggio, lo alterò e divenne ammanierato. Per l'uso eccessivo del cinabro e dell'azzurro, riuscirono risentite le carnagioni per una tinta livida o rosea, che si scosta dal naturale: il suo disegno non è molto corretto; e l'espressione delle teste qualche volta vivacissima, sovente è esagerata, leziosa. Questo artista fu lungamente ammirato. I suoi stessi difetti erano sì brillanti, che abbagliarono il volgo, ma contribuirono molto alla decadenza dell'arte in Italia, moltiplicando il servil gregge dei copisti. Il miglior allievo del Barocci è Francesco Vanni di Siena. Ulteriore narrazione riuscirebbe frustranea, per cui passo a far parola d'un quadro esistito nel palazzo Sacchetti.

È questo di Paolo Veronese e rappresenta sant' Elena; dalla galleria Capitolina fu trasportato in quella del Vaticano. Di Elena imperatrice ne ho tenuto discorso in più luoghi; di Paolo Veronese mai. Milizia ci porge non poche notizie riguardanti la vita dell'esimio artefice, che m' affretto a produrre. Paolo Cagliari detto Veronese, non ebbe per maestro che suo zio pittore ignoto. Da giovinetto sorprese tutti, e in Venezia riportò il premio in un concorso proposto dal Senato, giudice Tiziano, il cui giudizio fu applaudito dagli stessi concorrenti. Il suo talento fu per le composizioni grandi di grande apparato. Venne in Roma, vide l'antico e Raffaello, ma inutilmente; non ne fu tocco, e proseguì a lavorare secondo il suo proprio sentimento. Egli non ebbe sensazioni che per le bellezze, e per le magnificenze che vedeva in Venezia. Di questo genere sono le sue quattro cene sontuose. Quella delle nozze di Cana, in cui sono più di cento figure, è nel refettorio di san Giorgio, e passa per il suo capo d'opera. Quella del Leproso a san Sebastiano: l'altra sullo stesso oggetto trattato diversamente fu dalla Repubblica donato al re di Francia; ed un' altra è la cena di Simone e di Levi. In queste ed in tutte le altre opere di Paolo Veronese manca l'intelligenza del disegno, del bello ideale, dell' espressione, della semplicità, della convenienza sì nell' assieme che negli accessori; le sue teste non sono che ritratti. Si può dire che i suoi quadri non siano che ritratti storiati, poichè le figure delle sue storie sono ritratti veri, vestiti e aggiustati come erano i nobili Veneziani a tempo suo.







Se egli avesse scelto soggetti della storia di Venezia, non poteva far meglio. Il quadro dei Pellegrini in Emaus è un ritratto storiato di tutta la sua famiglia. Egli piacque per le sue belle parti pittoresche del colorito e del chiaroscuro, piacque anche per la ricchezza de' panneggiamenti, per il fracasso e per la moltiplicità degli oggetti che fanno le delizie del volgo alto e basso. Che distanza da Raffaello a Paolo Veronese! Raffaello non può veramente piacere che ai veri intelligenti, e perciò è poco immitato; il Veronese diletta i dilettanti e gl' ignoranti. Egli è lodevole, degno d' ammirazione e d' imitazione, per l'assiduità al lavoro, e per la morigeratezza, specialmente per il suo disinteresse. Egli soleva dire, che il talento non vale nulla senza la probità. Si attribuiscono a lui alcuni quadri che sono di suo fratello Benedetto, e de' suoi figli Carlo e Gabriele, che lavoravano nella sua maniera. La sant' Elena sullodata, degna di stare nella Galleria del Vaticano sì pel disegno, sì pel colorito viene da me riportata alla Tavola LXXVI.

Una riprova della prima maniera di Raffaello si ha nella Tavola LXXVII, la quale esprime l' annunziazione; almeno credesi di quel grande artefice. Ad oggetto di poter vedere gli oggetti più in grande lo divido in tre parti, e nella tavola nominata produco l' annunziazione dell' Angelo; con la Tavola LXXVIII l' adorazione de' Magi; con la Tavola LXXIX la presentazione al Tempio; nell' originale è similmente a tre scompartimenti. Parlarne è inutile, poichè questi tre piccioli oggetti non possono stare in concorrenza con gli altri veduti o da vedersi. Quello che succede, Tavola LXXX è di Benvenuto Garofalo, graziosa pittura che merita essere considerata pel suo colore e finitezza: ha subito qualche ritocco; esprime la sacra Famiglia con santa Caterina. Garofalo fu il pittore delle grazie e dell' effetto. Il suo vero pronome era Tisi: nacque nel villaggio di Garofalo sulla sinistra del Po, da dieci in dodici miglia di sopra a Ferrara: dal suddetto villaggio trasse appunto il soprannome di Garofalo. Avendo studiato sotto cattivi maestri, non compose da principio che quadri mediocri, ma in età di venticinque anni si recò a Roma, dove fece uno studio sì profondo de' capolavori di Raffaelle, suo contemporaneo, che non tardò a divinire uno de' più valenti imitatori di quel grande artista. Ha fatto una eccellente copia della famosa Trasfigurazione, copia che lungo tempo appartenne al cardinale Mazzarino, e che ha fatto parte della bella raccolta del palazzo reale di Parigi. Solea dipingere, dice Fabiano Pillet, un garofano in tutti i quadri che erano di sua invenzione, col quale volea alludere al suo nome. Si trova parimenti esso fiore ne' due bei ritratti, che questo artista ha fatto di sè stesso. Dicesi che negli ultimi anni della sua vita il Garofalo spendesse tutte le domeniche e i giorni festivi a dipingere gratuitamente pe' monasteri. Un giorno l'Ariosto andò a visitarlo, mentre stava componendo un quadro del soggiorno degli Eletti. *Potreste,* gli disse ridendo il poeta, *mettermi nel vostro paradiso, perocchè non sono troppo bene avviato per l'altro.* A tale idea burlesca

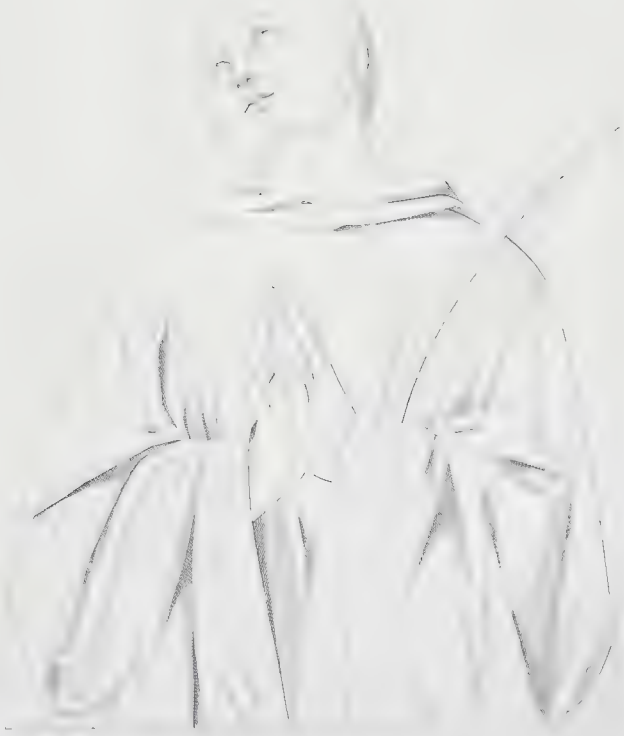
sorrise il pittore, e l' Ariosto figurò in breve sulla tela tra santa Caterina e san Sebastiano. In un altro de' suoi quadri il Garofalo rappresentò il bambino Gesù che scherza con una picciola simia sulle ginocchia della Madonna: tale miscuglio d' idee religiose e burlesche, che oggidì ci parrebbero sì biasimevoli, era allora di stile, nè di ciò si formalizzava nessuno. Vengono altronde attribuite al Garofalo molte opere che non sono sue, tra le quali alcune dello stesso Raffaello; tant' era l' eccellenza che nell'arte aveva conseguita. È poi incerto quando nascesse, come pure quando morisse; ed io ho dovuto riportarmi in tale proposito al maggior numero degli scrittori, che di questo pittore hanno favellato: stabiliscono la sua nascita nel 1481 e la morte nel 1559. Vuolsi notare questa circostanza, che il Garofalo divenne cieco d'un occhio qualche tempo primachè morisse, e che non ostante seguitò a dipingere egregiamente. Diremo altresì, che fu abilissimo in tutti i generi di pittura; Ferrara conserva molti saggi del suo delicato e grazioso pennello.

Un altro quadro di Pietro Perugino esprime eziandio tre mezze figure di beati, i quali io produco a bulino. Nella Tavola LXXXI e san Benedetto, nella Tavola LXXXII san Costanzo, nella Tavola LXXXIII santa Placida. Ma ciò che vien dopo è uno de' capolavori dell'Urbinate, cioè la Madonna così detta di Foligno. Risulta di Maria Vergine e di santi. Raffaello nell'età di 27 anni dipinse questo quadro per Sigismondo Conti abbreviatore del Parco, e segretario di Giulio II per la chiesa d'Araceli, dove poi fu esposta ai 22 agosto 1547. Una Conti nipote del suddetto Sigismondo lo fece togliere di là, e lo trasportò a Fuligno nella chiesa del monastero detto delle Contesse ai 23 maggio 1505. Raffaello in questo inimitabile dipinto effigiò in basso la figura del suddetto Sigismondo presentato a Maria Vergine da san Girolamo in abito di cubiculario, Tavola LXXXIV. Con la susseguente Tavola LXXXV espongo Sisto IV, che propone il Platina alla biblioteca Vaticana, fresco ch' era nella libreria del palazzo, nel luogo dov' era l' antica biblioteca Vaticana, collocatovi da Sisto IV. Evvi il ritratto del papa, del Platina e di altri della sua corte; sono somigliantissimi. Ne fu creduto autore Pietro della Francesca, ma siccome questo pittore secondo il Vasari restò cieco l'anno 1458, e Sisto IV fu fatto Papa nel 1471, non può essere suo lavoro, ed io piuttosto l'attribuisco a Melozzo da Forlì, che lavorò in Roma in quel pontificato, e che scolaro di Pietro fu assai valente nelle prospettive e ritratti.

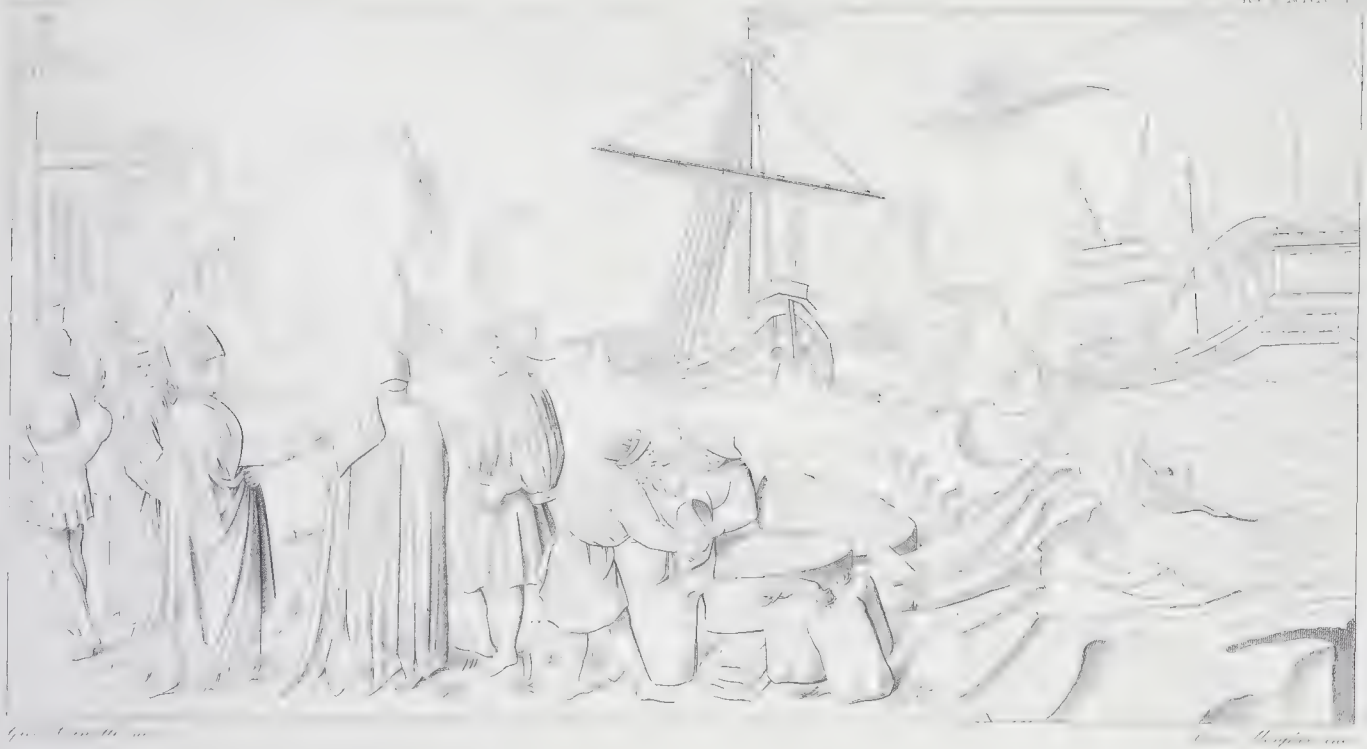
Raffaello in un picciolo quadro a chiaroscuro, risultante di tre tondi, espresse le virtù Teologali, e le accompagnò con un allusivo genietto. Quello ch'io produco con la Tavola LXXXVI è quella di mezzo, la Speranza. Altro picciolo lavoro succede, e sono alcune storie di san Niccolò di Bari, le quali appartengono al beato Angelo da Fiesole; io lo produco con la Tavola LXXXVII e LXXXVIII. Frate Giovanni Angelico da Fiesole, il quale fu al secolo chiamato Guido, essendo non

Lith. Lemercier & Cie.

Gravé par Ch. Rapine

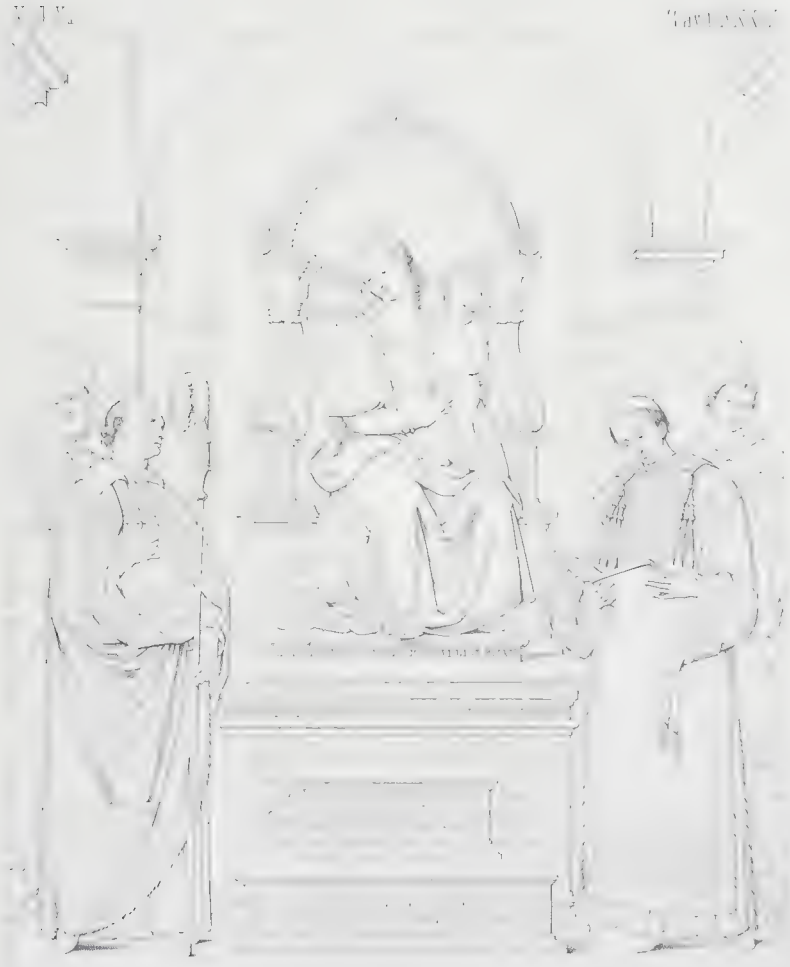


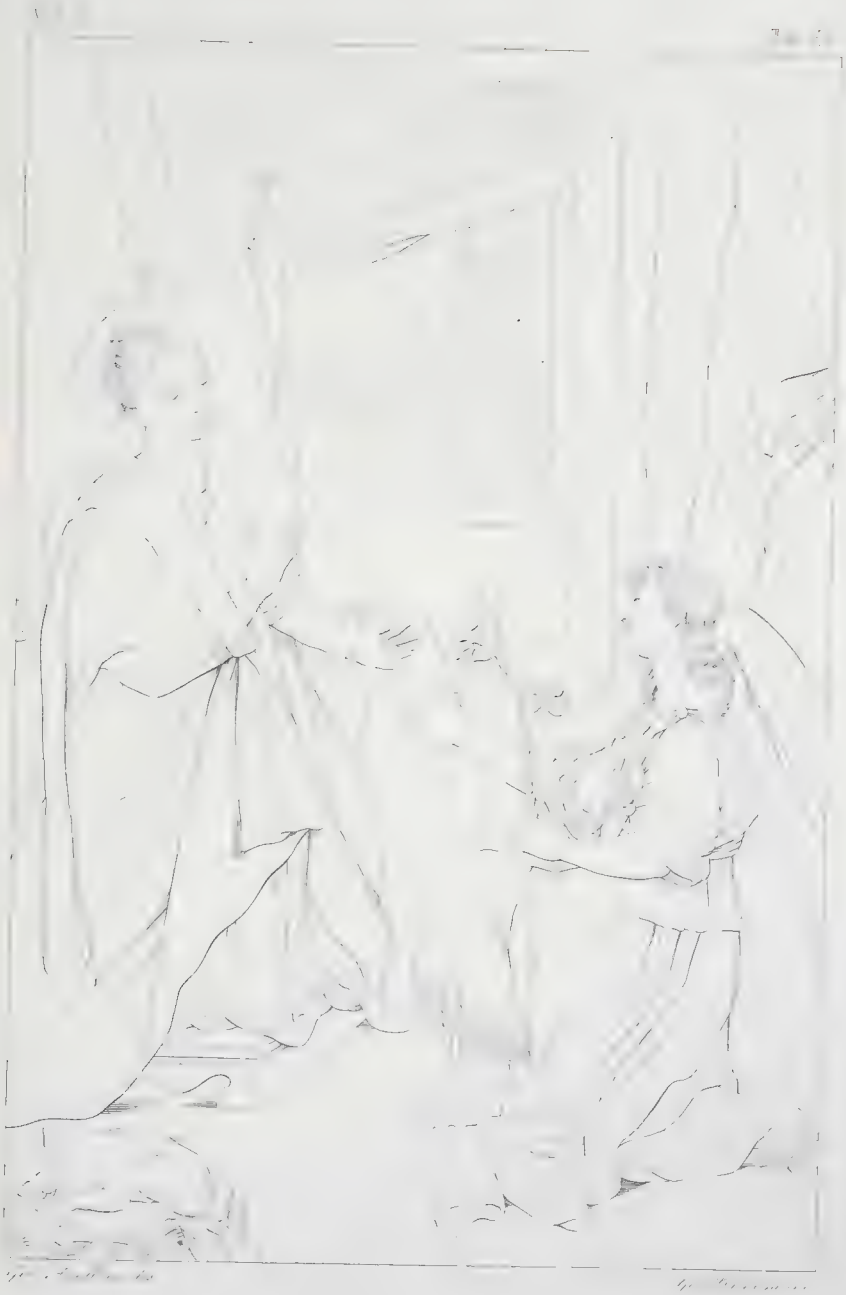
Tomo Garzoli dis. inc.



Giov. Ciamitti sc.

Giov. Battista Piranesi sc.





Giov.ni Bianchi dis. Giov.ni Morghen inc.

meno stato eccellente pittore e miniatore, che ottimo religioso, merita per l'una e per l'altra ragione, che di lui sia fatta onoratissima menzione. Sono di mano di fra Giovanni nel suo convento di san Marco di Firenze alcuni libri da coro miniati tanto belli, che non si può dire di più, ed a questi simili sono alcuni altri, che lasciò in san Domenico da Fiesole con incredibile diligenza lavorati. Dopo essersi reso di specchiatissima fama venne in Roma, e Niccolò V fecegli fare la cappella del palazzo Vaticano dove disegnava leggere la messa, con una deposizione dalla Croce, ed alcune storie relative a san Lorenzo. Troppo lunga cosa sarebbe ricordare le opere eseguite a pennello da Frate Giovanni. Morì in Roma di anni 68 nel 1455, e lasciò quattro discepoli Benozzo Fiorentino che imitò sempre la sua maniera, Zanobi Strozzi, Giovanni Gentile e Domenico di Michelino. Fu sepolto fra Giovanni da' suoi frati nella chiesa della Minerva, lungo l'entrata del fianco appresso la sagrestia in un sepolcro di marmo tondo, e sopra di esso è il ritratto al naturale. Nel marmo si legge intagliato quest' epitaffio:

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam:
Altera nam terris opera extant, altera caelo,
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.

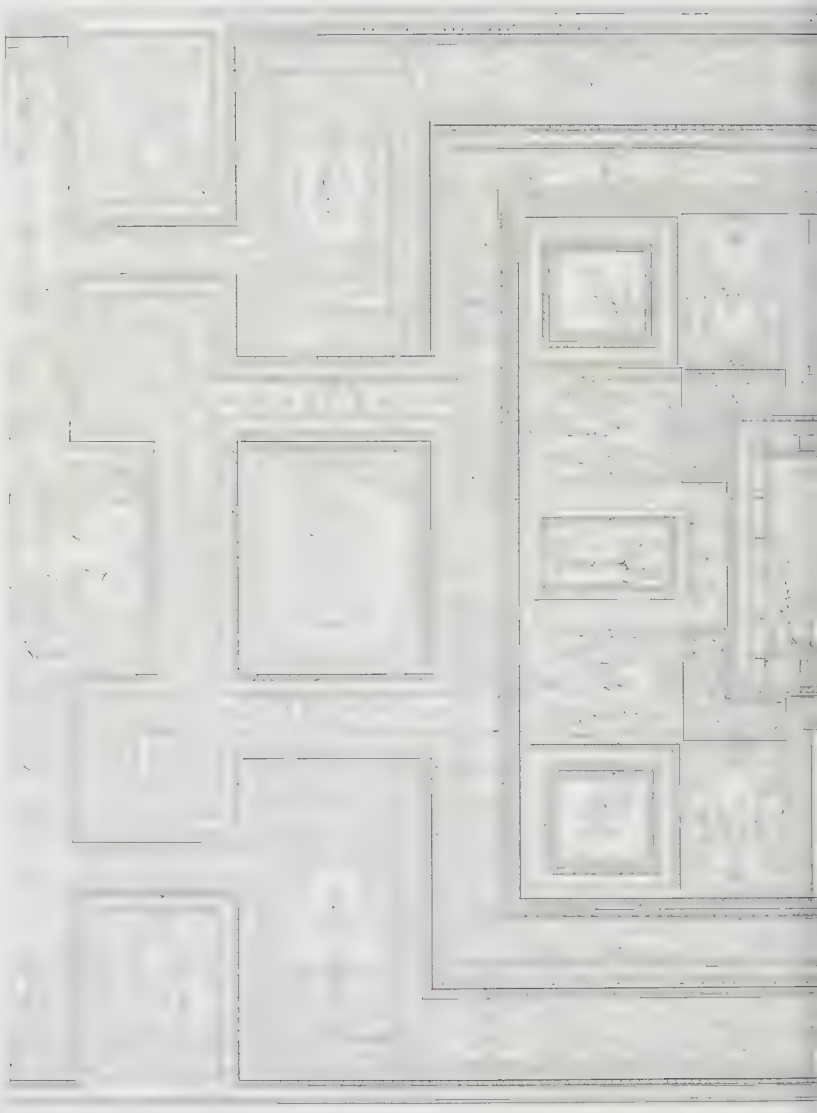
Con la Tavola LXXXIX torno a riprodurre il pennello di Pietro Perugino. Rappresenta Maria Vergine co' santi Lorenzo, Luigi, Erculiano, Costanzo. Il quadro in merito è superiore a quello della Resurrezione di Nostro Signore. Il modo è meno stentato, il colorito più diffuso, l' effetto meglio inteso; mirasi con più piacere degli altri. Nel penultimo quadro esibisco l'Annunziazione della Vergine celebrata pittura di Federico Barocci, Tavola XC. Il lavoro fu da lui talmente apprezzato, che ne fece egli stesso una bellissima incisione. Il quadro fu già in Loreto, dove fu sostituita una copia in Musaico. Avendo con la Tavola LXXXVI prodotto un chiaroscuro di Raffaelle esprimente una delle virtù Teologali, con quest' ultima Tavola IXC produco gli altri due chiaroscuri, cioè il superiore e l'inferiore, dando così a conoscere, che in effigiare la Fede, la Speranza, la Carità in chiaroscuro era anche in quel genere celebratissimo, come celeberrimo fu in ogni ramificazione che riguarda la pittura. Ne' quadri che fan parte della Galleria, ma che sono nel tempio Vaticano non ne ho parlato, per non ripetere quanto ho già detto. Per verità se ne doveva parlare innanzi gli originali, nè mai innanzi le copie, ma un tal sistema avrebbe prodotto un vuoto troppo vizioso nel descrivere la basilica Vaticana, tanto più che può stare a sè, e andare disgiunta dagli altri volumi. Ora progredendo nel cammino passo a descrivere la Galleria delle carte Geografiche, ove sonovi eziandio degli affreschi, e un numero ragguardevole di Ermi.

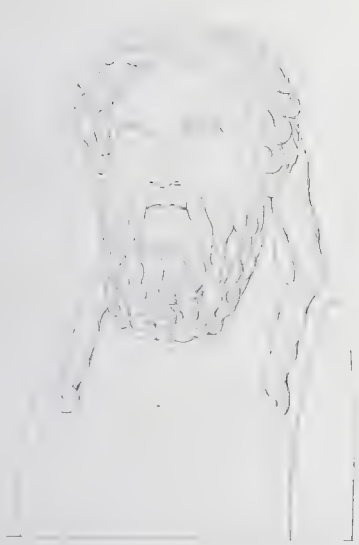
GALLERIA

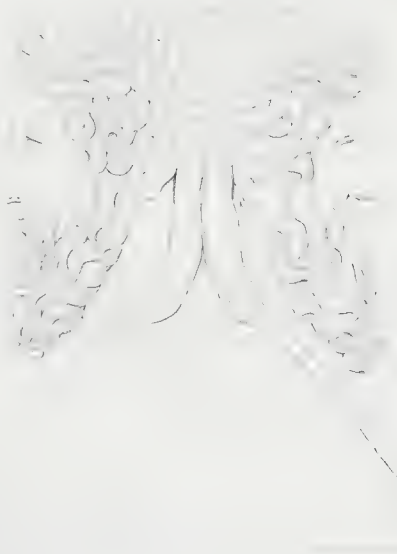
DELLE

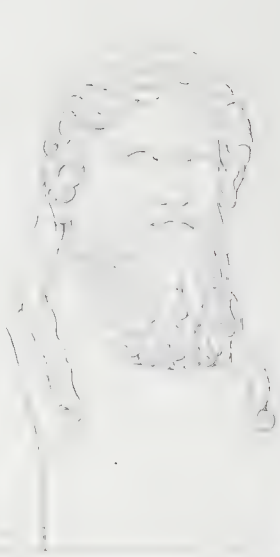
CARTE GEOGRAFICHE

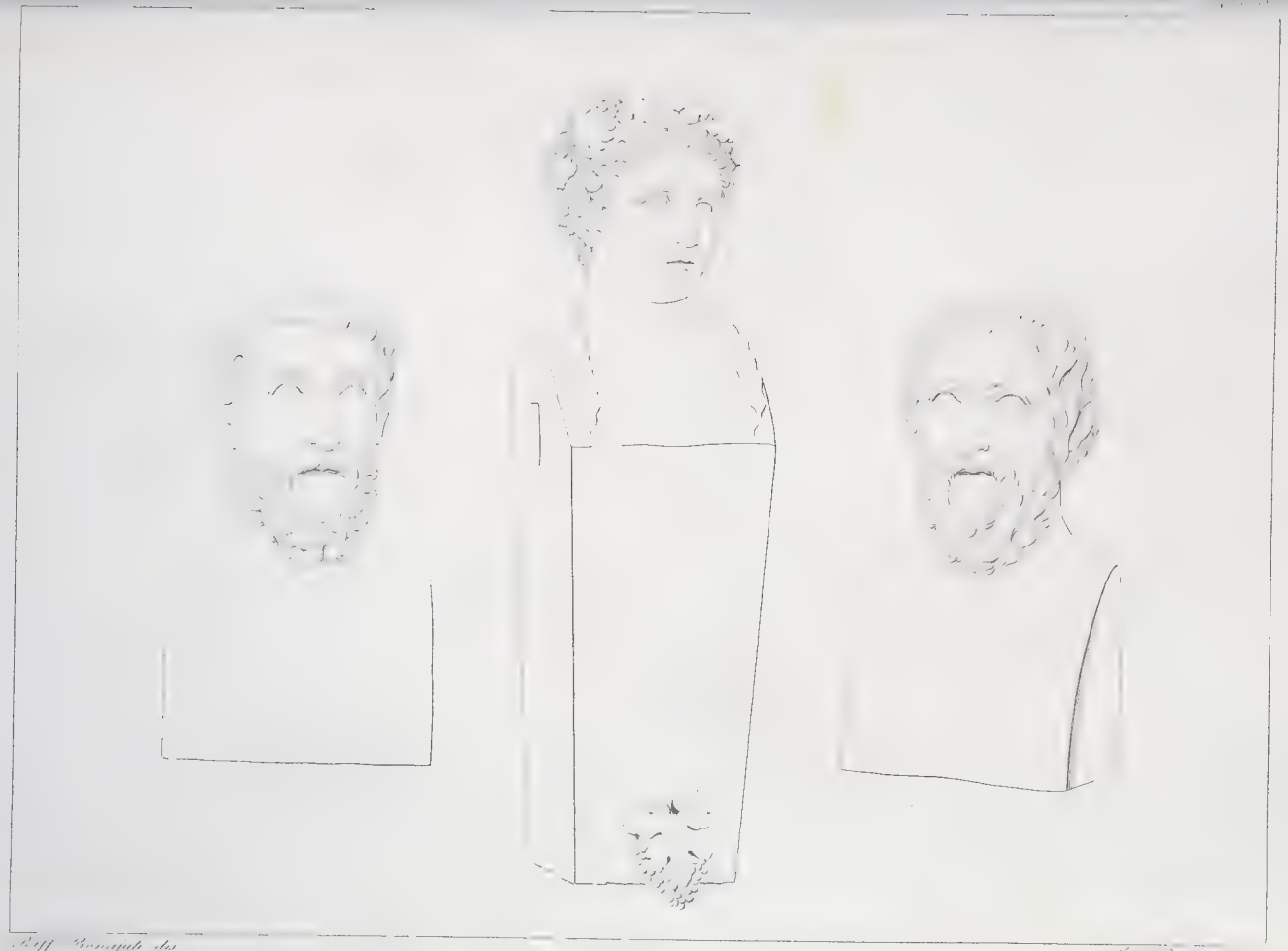
In descrivere quei numerosi pregi, i quali adornano quest' ammirabile Galleria, la mia penna lascerà molto da supplire all' erudizione, e alla vista dei riguardanti; ma pure per farne concepire un' idea rozza sì, ma almeno ordinata, con la Tavola VIIIC produco la sua intiera veduta, e ne considero il suo lunghissimo tratto di 371 piedi sopra 17 di larghezza. Prima era questa divisa in quattro parti, cioè quanto portava il guardo, poichè era da tre archi di tramezzo, e con le loro porte tutta effettivamente dimezzata; in somma comprendeva l' intiero tratto del cortile di Bramante. La prima tirata, che principiava dalla porta d' ingresso, ammiravasi ornata in ogni sua parte di vistose e buone pitture, di grotteschi, di ripartimenti istoriati, di grandi tavole Geografiche, con iscorciamenti per la volta a stucco coperto d' oro. L' altra parte che tosto succedeva scorgevasi apparata di grandi quadri. La terza restava adorna nelle pareti di alcuni cartoni amovibili, di busti in marmo a tutto rilievo, e di altre curiose antichità; e la quarta ed ultima finalmente rimaneva senza pareti laterali, e senza copertura di sopra, tutta a cielo aperto. In quanto poi alla prima tratta, questa si estende per lunghezza di palmi 540 romani, e per larghezza poi, siccome siegue in tutto il restante dell' altre tratte, si apre fino a venticinque palmi, e trentadue per altezza fino al più alto della sua volta convessa di mezza botte, ch' io ne dò a conoscere lo stato attuale con la doppia Tavola VIIC. Nelle pareti laterali di quella che descrivo si











Raff. Bonajuti del.

Ign. Bonajuti inc.

Lith. of Spottiswoode & Co.

Drawn on Stone by J. Basire.

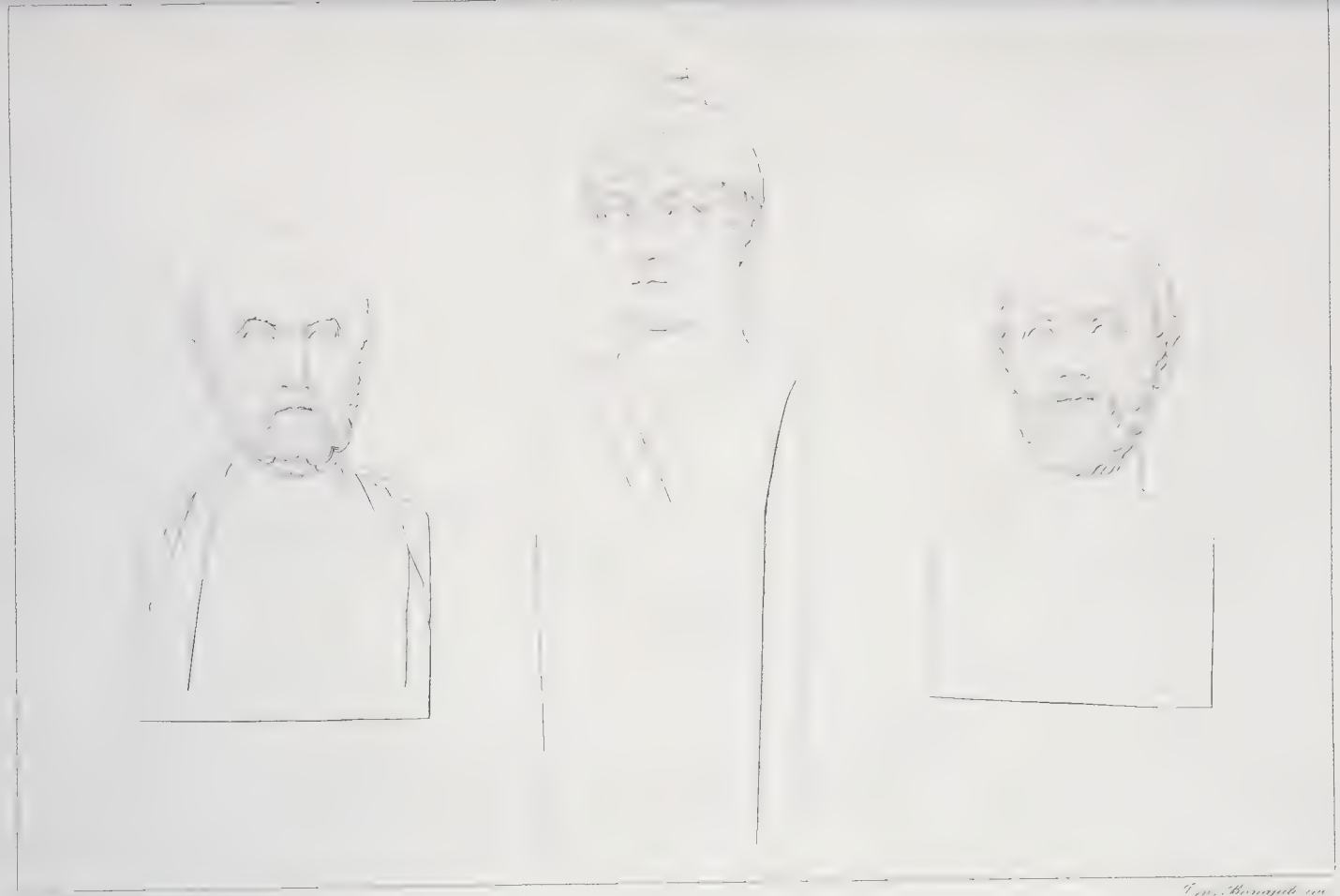
aprono sedici grandi finestroni per parte di eguale riscontro, e nel mezzo due gran ringhiere pur di riscontro, che gettano, e si estendono di fuori, l' una verso il giardino, e l' altra verso il cortile suddetto. V' ha poi chi crede contro le indubitate notizie, che questa egregia fabbrica non sia stata dal suo primo principio continuata nello stesso tempo fino alla sua ultima perfezione, ma abbellita da un tempo all' altro, e ridotta allo stato presente, nel quale si vede. Io non mi voglio in ciò ristringere ad ogni minimo abbellimento in particolare, sapendo bene che Giovanni Baglioni dice, esserne stato il primo architetto Girolamo Muzzani da Brescia, e nella grande iscrizione che resta sopra la porta in fondo alla prima tratta, dicesi essersi principiata questa Galleria, e terminata co' suoi ornati, colle tavole geografiche dalla provvida cura del pontefice Gregorio XIII. Ecco la iscrizione che è in fondo d' oro:

ITALIA REGIO TOTIVS ORBIS NOBILISSIMA
VT NATVRA AB APENNINO SECTA EST HOC ITIDEM AMBVLACRO IN DVAS PARTES ALTERAM
HINC ALPIBVS ET SVPERO ALTERAM HINC INFERO MARI TERMINATAS DIVIDITVR
A VARQVE FLVMINE AD EXTREMOS VSQVE BRVTIOS AC SALLENTINOS REGNIS
PROVINCIIS DITIONIBVS INSVLIS INTRA SVOS VT NVNC SVNT FINES DISPOSITIS TOTA
IN TABVLIS LONGO VTRIMQVE TRACTV EXPLICATVR FORNIX PIA SANCTORVM
VIRORVM FACTA LOCIS IN QVIBVS GESTA SVNT EX ADVORSVM RESPONDENTIA
OSTENDIT HAEC NE IVCVNDITATI DEESSET EX RERVM ET LOCORVM
COGNITIONE VTILITAS GREGORIVS XIII. PONT. MAX. NON SVAE MAGIS
QVAM ROMANORVM PONTIFICVM COMMODITATI HOC ARTIFICIO ET SPLENDORE
A SE INCHOATA PERFICI VOLVIT ANNO MDLXXXI.

D' intorno alla lunga tratta oltre alcuni comodi sedili vi furono posti da papa Pio VII numero 72 armi antichi. Fra i buoni vi sono i mediocri: ne scelsi alcuni de' migliori e son questi. Erme doppio di Bacco in tre posizioni, Tavola VIC. Il lavoro non è dispregievole, ma il soggetto è più volte ripetuto; dunque non raro. Nella Tavola VC produco tre oggetti: nel mezzo un Erme intiero di Bacco: ai lati Epicuro e Pittagora: non parlo di questi, poichè a lungo ne parlai alla sala delle Muse, ove vi sono Ermi in quantità, e buoni. Con la Tavola IVC potrà chi legge ravvisare nel mezzo Bacco, sebbene detto volgarmente Platone; ad altro Erme vedesi unito Aristotile. Di questo non parlai, e volendo conoscerne la vita, la cosa anderebbe assai in lungo, per cui mi ristringerò ad alcuni particolari di essa. Aristotile è nativo di Stagira, città della Macedonia, ed ebbe a padre Nicomaco discendente di Macaone, figlio di Esculapio; Faesti sua madre apparteneva pure ad illustri parenti. La medicina era professione eredita-

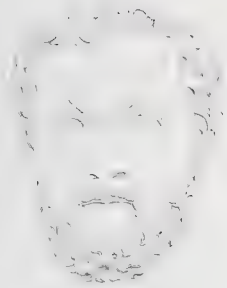
ria nella famiglia degli Asclepiadi e il padre d'Aristotile vi si era dedicato con successo. Egli destinò suo figlio al medesimo mestiere, e lo diresse nello studio della medicina ed in quello della filosofia, la quale n' era già inseparabile compagna, siccome lo provano le opere d' Ippocrate; certamente a tal prima educazione fu debitore del gusto che in esso si sviluppò per la storia naturale, di cui fu creatore, poichè il primo egli è ch'abbia fatte accurate osservazioni. Avendo perduto suo padre e sua madre in età di dieci anni, andò prima in Atarnea, presso Presseno, amico di sua famiglia; dopo d'avervi dimorato poco tempo, si recò in Atene, per udire Platone, di cui la scuola era allora rinomatissima. Aristotile rimase per quella prima volta in Atene vent' anni, e non si limitò ad udire per sì lungo tempo le lezioni di Platone, però che Cicerone e molti altri autori dicono, ch' egli aprì scuola d' eloquenza per emulare Isocrate, la qual cosa non potè fare che in tale epoca, essendo Isocrate morto l' anno 359 prima di Gesù Cristo. Alcuni autori dicono che poco prima della morte di Platone, Aristotile si disgustò seco, e cercò anzi di fondare una scuola rivale della sua. Non abbiamo in vero altra autorità in prova di ciò, che quella di Aristossene, discepolo di Aristotile, che irritato contro di lui per la preferenza data a Teofrasto nel collocarlo alla direzione della sua scuola, non l' ha risparmiato contro i suoi scritti. Gli Ateniesi avendo rotta guerra a Filippo, Aristotile tenne che più restare non dovesse in Atene, e si trasferì ad Atarnea, dove Ermia suo amico aveva l'autorità sovrana. Dopo la morte di Alesandro fu dai sacerdoti d'Atene accusato d' empietà, e costretto a riparare a Calcide nella Eubea, dove morì nell' anno 335 prima di Gesù Cristo, d' anni 63. Varie sono le opinioni intorno alle circostanze della sua morte. Aristotile trattò di tutte le scienze cognite al suo tempo, ed attese particolarmente alla filosofia, che ridusse a regolare insegnamento. La sua logica fu per lungo tempo tenuta, siccome la più assennata: l' autorità di esso era tale nel medio evo, che chi sentenziava giusta la logica d'Aristotile otteneva che qualunque discussione si terminasse. L'arte poetica di questo grand'uomo sarà sempre il miglior codice per i seguaci della vera, buona, lodevole poesia. Le opere molte di Aristotile sono note, e furono tradotte in tutte le lingue, perochè non è d'uopo che se ne faccia l' enumerazione. Tre altri Ermi incogniti compongono la Tavola IIIC, e nella Tavola IIC vi è Saffo, ed in tre posizioni succede l'Erme doppio di Bacco e di Archiloco, Tavola IC. Unitamente ad un Erme doppio come ad uno sdoppio vedesi Mercurio, Tavola C. Un sacerdote egizio ed altro incognito fa parte della Tavola CI, ed un Platone a un Fauno e ad un Bacco unito è ciò che risulta dalla Tavola CII. L'Erme doppio di Lisimaco è da me prodotto in tre posizioni nella Tavola CIII, ed altri Ermi incogniti sono alla Tavola CIV.

Or per venire con qualche buon ordine spiegando il tema di ciascheduna delle tanto sacre istoriette dipinte ne' numerosi ripartimenti della gran volta, e per in-



A. Bonagiti dis.

T. pm. Bonagiti inc.



gez. Spatling lit.

lit. Lorck sc.

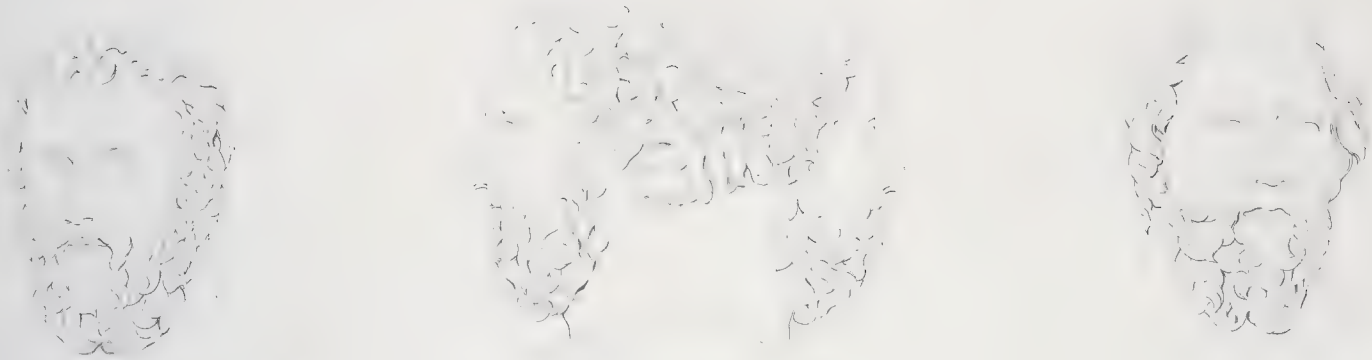
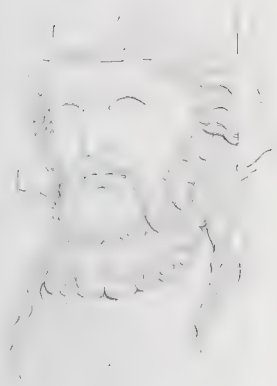
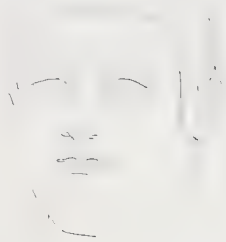
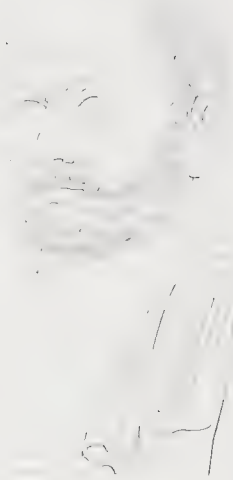


Fig. Spring dec

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

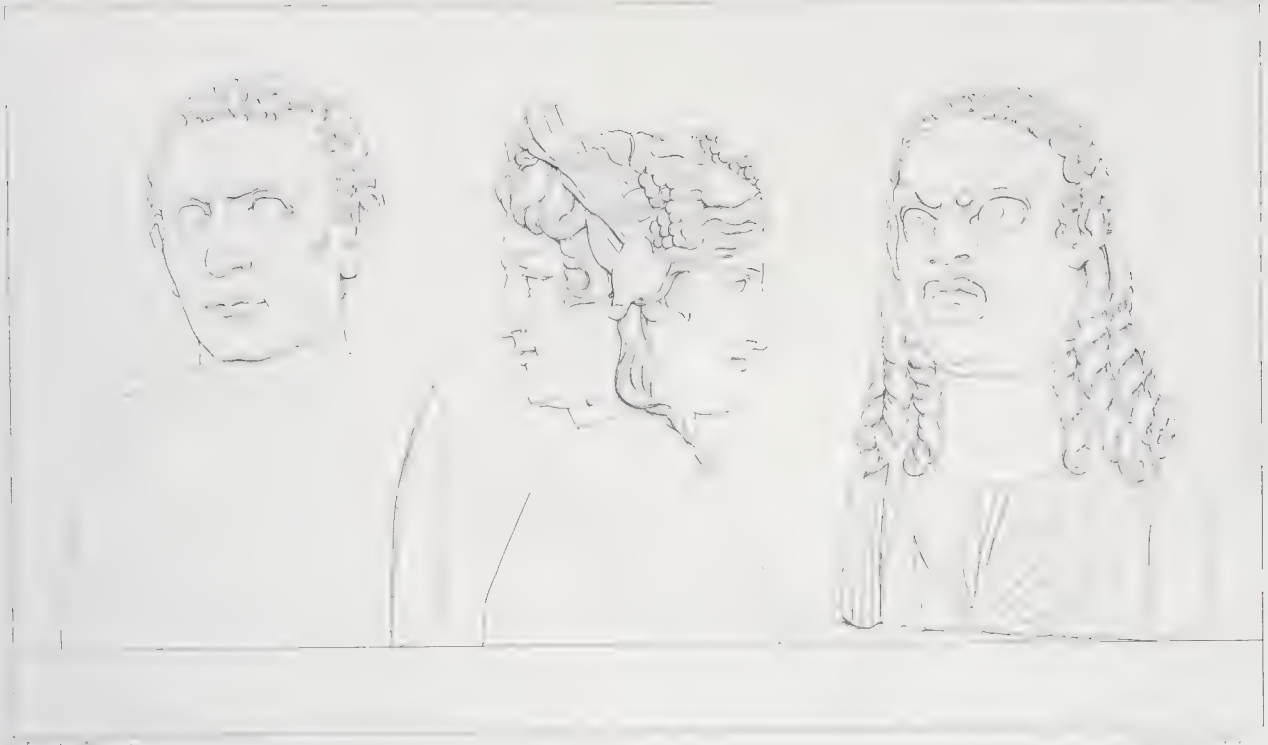




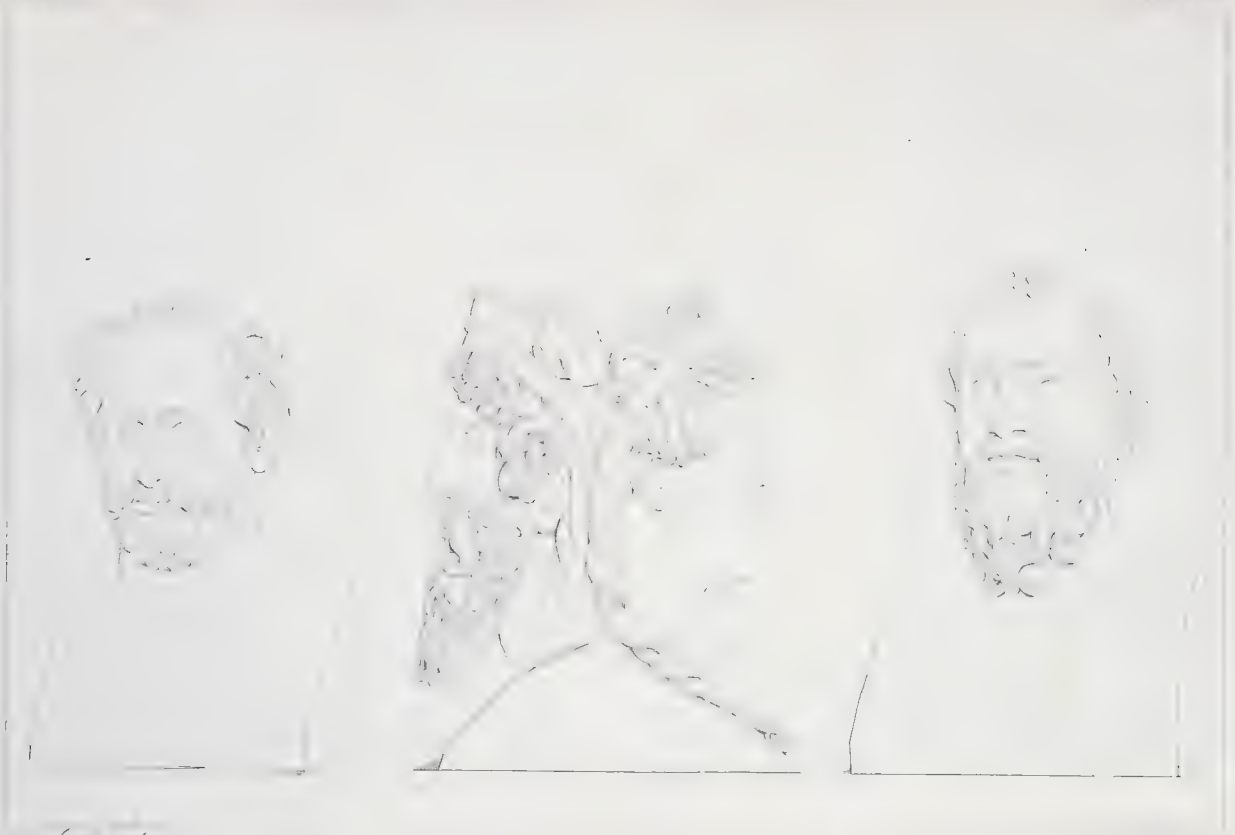


Giov. Apollony dis.

Giov. Consorti inc.



Gio. Spalding del.



gez. Gottberg del.

gez. Weirzel sc.

dicare al possibile gli artefici, e i dipintori, notate che si saranno le due tavole geografiche nelle pareti, prima quella di mano destra, e poscia quella della sinistra, correspettivamente l'una in faccia dell'altra, parlerò del ripartimento nello spazio, che si frappone per lungo nella distanza di esse finestre, e in tal guisa regolerò la divisione della stessa volta, notando le dipinture che restano racchiuse entro a tale spazio; sicchè le sacre istorie sieno indicate nell'accennare quelle medesime provincie, e a quei paesi, in cui si sa essere accaduti i fatti in essi rappresentati, secondo l'iscrizione, la quale ho qui trascritta. Primieramente sopra la porta d'ingresso, ma di dentro, ci si mostra in un lunettone, una grande arme pure di Gregorio XIII fiancheggiata ai lati da due Virtù di stucco a tutto rilievo. Incontro per soprapporto immediato è l'arme del pontefice Urbano VIII, in marmo bianco a intiero rilievo coll'iscrizione:

VRBANVS VIII. PONT. MAX.
AMBVLATIONIS GREGORIANAE
FVNDAMENTVM AB AQVAE SVBLABENTIS NOXA
PARIETES ET FORNICEM AB IMBRIVM ET TEMPORIS INIVRIA VINDICAVIT
PICTVRAS IN DIES PENE OBSOLESCENTES INSTAVRAVIT
GEOGRAPHIAM MVLTIS IN LOCIS CORREXIT ET AVXIT
VNIVERSVM OPVS SARCTVM TECTVMQVE
PRISTINO DECORI RESTITVIT ANNO DOMINI MDCXXXI. PONT. VIII.

Ne' due spazj bislunghi, che restano a' fianchi della porta in fondo sono dipinte geograficamente due gran città, Genova dalla destra, e Venezia dalla sinistra di chi entra; onde io, che incomincio secondo l'ordine preso, mi rivolgerò non dalla maggiore o minore dignità de' paesi e delle provincie, ma dai siti, e dalle corrispondenze, che s'incontrano di mano in mano. Sulla veduta della città di Genova si legge nel campo, e in una cartella sostenuta da due dragoni, questa iscrizione:

Genua, maritimae Liguriae caput, navalis militiae studio, et Civium virtute, atque opulentia inclyta, munitissimis nuper aedificatis moenibus, tutam clarissimae Reipublicae sedem praebet.

E dall'altro lato sul campo parimente della città di Venezia si legge in altra simile cartella, sostenuta per aria dal Veneto leone alato, la seguente leggenda:

Venetiae, Civitas admirabilis post eversam ab Attila Hunnorum Rege Aquilajam, condita anno a salute hominibus restituta CCCCLIV.

Per far poi parola generalmente intorno agli ornati dipinti sulle pareti, nel cornicione, e su per la volta, consistenti in grottesche, in corniciami, ed in al-

tre pittoresche fantasie, a fin di non affaticare il lettore inutilmente, mi asterrò di riferirne gli artefici luogo a luogo, per non restarne spesso ingannati, massimamente sapendosi essere stati condotti questi lavori da diversi maestri uniti insieme, ed alla rinfusa; onde da me si stima bene di riportarne per ora un catalogo. Trattanto si sappia, che in questa gran galleria operarono sotto la direzione del *Muziani*, *Raffaellino da Reggio*, *Paris Nogari*, *Pasquale Cati*, *Ottaviano Mascherini*, *Marco da Faenza*, *Giovanni da Modena*, *Girolamo Massei*, *Giacomo Sementa*, *Lorenzino da Bologna*, *Antonio Danti* fratello del *Padre Ignazio Danti* Domenicano, che ripartì, e ricorresse le tavole geografiche nelle pareti, come si scorge in una picciola cartelletta collocata presso la finestra decimasesta di mano manca, sulla tavola della penisola Salernitana, in queste parole:

Cum in conficienda hac Italiae Chorographia iis Auctoribus, qui plurima Italiae loca terrestria, maritimaque (certis longitudinum, latitudinumque differentiis observatis) descripserunt; ac variis, valdeque dubiis eorum traditionibus, qui particularia loca peragrarunt, standum esset; mirum nemini videri debet, si minus nota oppidula hic adamussim posita non reperiantur. Curabamus tamen, ut longitudinum, latitudinumque gradus, et minuta insignioribus locis (quoad chorographia ferre poterat) exacte responderent. Atque id Fr. Ignatius Dantes Perusinus Ord. Praed. admonitum esse volebat.

Ma seguendo adesso la divisione de' siti, come per maggior chiarezza, e buon ordine mi sono prescritto, dividerò gli spazi di questa gran Galleria sulla distanza, che si infrappone per lungo da una finestra all' altra, distinguendoli secondo i numeri delle due finestre corrispondenti. Avanti però di giugnere alla prima finestra, resta tra essa e l'angolo destro della porta, sulla parete laterale del fianco alla città di Genova, in sito bislungo ed irregolare, dipinto il porto di Civitavecchia, con un puttino in campo d'aria, che regge il nome del detto porto:

Portus Trajanus ad Centumcellas;

e in una cartella più ampia, in un angolo di essa veduta, si legge poi la seguente prolissa memoria:

Urbanus VIII Pont. Max. vectigalibus sublatis, Centumcellarum Portum magnificentissime olim a Trajano Imperatore conditum, temporis injuria labefactatum, et in plerisque locis consumptum, licet in utroque brachio a pluribus Pontificibus sartum, adhuc tamen navigiis excipiendis inutitem, nuperae substructionis laxatam compagem constabiliens, et prisca vestigia, qua vix apparentia, qua penitus abolita, saxis ingentibus calce, testaque comminuta ferruminatis implens, pristino decori restituit; ut securius fracto maris saevientis impetu, navigantes appellerent, et exciperentur: extremas insulae hinc inde partes novo prorsus opere leniter ad interiora flectens protendit: ambitum latiori lapidum aggere firmavit: pharum orientalem rimis undique fatiscentem restau-

ravit: occidentalem construxit, utrumque gremium inveterato coeno oblimatum purgavit, et recentioris coagmentationis ruderibus passim vi tempestatis invectis implicitum expedivit: ad nocturnas descensiones validissimum e trabibus repagulum, nexu utrinque catenae per certa spetia illigatis, in aquae summo natantibus praesto esse voluit, cujus illinc objectu parietis, hinc excitati praesidio discrimen arceatur: pluribus propugnaculis arcem munivit, et additis, quae super aquas extant, operibus, ad hanc formam redegit anno salutis MDCXXXIV Pont. XI.

In eguale irregolar sito di riscontro a mano sinistra è dipinta pure egregiamente la città e porto d'Ancona, con putto per aria, con questo scritto:

Ancon, Civitas Dorica, cum Portu Trajani.

La volta in tutta la lunga tratta è divisa in leggiadri ripartimenti, di varie figure, scorniciati con intaglio, e coperti d'oro. Nel maggiore specchio, che si estende, siccome tutti gli altri compagni, per bella corrispondenza a palmi dodici e a dieci per l'alto, secondochè si vedrà in tutti gli altri sopra le medesime finestre, si scorge dipinto a fresco nell'innanzi in leggiadro paese un gran tempio di figura ottangolare, quasi rappresentante il Battisterio di san Giovanni Laterano, secondo che si scorge al di fuori presentemente. In questa pittura si esprime l'istoria del battesimo di Costantino Magno. Sopra la finestra di mano diritta in uno specchio bislungo di palmi dieci e di cinque d'altezza, è dipinta l'edificazione della Basilica di san Pietro. Sopra la finestra di mano manca in simile specchio si vede, colla medesima foggia d'istoriato dell'altra, il principio della fabbrica della Basilica di san Paolo. Le figure di queste varie istorie sono della grandezza d'un palmo e mezzo, di color carne, ben disegnate, di leggiadro movimento, e d'ottimo colorito a fresco, opera egregia del famoso Antonio Tempesta pittor fiorentino, volgarmente chiamato il Tempestino, il quale in sua prima età fu scolaro di Giovanni Strada Fiammingo, detto lo Stradano, poi di Santi di Tito, e finalmente si unì col Cigoli in società di studio, e di maestranza nell'operare. Venuto in Roma, di già accreditato maestro, come riferisce il Baglioni, sotto il pontificato di Gregorio XIII, operò nella Galleria. Il Baldinucci dice di esso: Venuto a Roma (il Tempesta) subito fu adoprato dalla Santità di Gregorio XIII in cose pubbliche, e confacenti a quel suo genio, cioè nelle pitture della Galleria, e delle Logge del Palazzo Papale. Adunque il Tempesta dipinse, come si può riconoscere, gran parte delle innumerabili istorie, che si ammirano per tutta la volta di questa gran Galleria; benchè i chiaroscuri a terretta gialla non sieno condotti colla medesima perfezione di tutte le altre storiette di color vero; o ciò accadesse, perchè le figure sono più grandi, ed egli più prevaleva in piccolo, o perchè egli ne' chiariscuri, come lavori di minore importanza, si facesse ajutare da' proprj scolari, o da qualche altro maestro di minore eccellenza. Oltre all'istorie di questa Galleria, ed a molte altre pitture da esso condotte in diversi siti del palazzo

Vaticano, siccome abbiamo di già altrove accennato, egli dipinse nel palazzo dei Rospigliosi al Quirinale tutto il fregio di una gran sala con due spiritosissime cavalcate, l'una del sommo Pontefice, e l'altra dell'imperatore Ottomano, senza le altre opere da lui sparse per Roma, ed oltre gl' innumerabili suoi disegni da esso intagliati a bulino e all' acquaforte. Morì Antonio Tempesta in Roma in età d' anni 75, nel 1630, e fu sepolto in san Rocco a Ripetta. In due specchi minori laterali, più alti, che larghi, sono due chiaroscuri di terra gialla. In quello di man diritta si vede Adamo che sacrifica a Dio, e in quello di mano manca è il sacrificio di Abele. Sulla parete laterale della mano destra si scorge dipinta l'Italia nuova con due cartelle, la prima a fondo rosso, con iscrizione a lettere d'oro; nel cui campo sull'ornamento di una cartella si scorge l'Italia in trono, con l'asta nelle mani, e il cornucopia, posando i piedi sopra due fiumi, il Po e l'Adige: indi a' due lati si scoprono le figure di due famosi suoi Geografi notati col loro proprio nome Flavio Biondo e Raffaele Volterrano; ed in fondo alla tavola, siccome in tutte le altre, e la misura de' passi, e delle miglia. L' iscrizione è la seguente:

Italia salubri coeli temperie, solique ubertate, incolarum humanitate, ac solertia, urbium frequentia, et splendore excellens: portuoso litorum gremio, et facili undique accessu cunctis gentibus commercio, hospitioque patens. Ejus longitudo ab Augusta Praetoria ad Lecuopetram M. P. DCCC. Latitudo varia est. Maxima inter Varum, et Arsiam flumina M. P. CCCCX. Minima inter Hipponiatem, et Scylacium sinum M. P. XX. Media ab ostio Tiberis Anconam M. P. CXXX. Ambitus universus a Varo ad Leocopetram; et inde ad Arsiam, et ab Arsia rursus ad Varum per summos alpium vertices M. P. CIↃ. CIↃ. CIↃ. Umbilicus est Cutilius lacus agri Reatini. Decoratur Primatu Sanctae Romanae Ecclesiae, cui nunc peaeest Sanctissimus Dominus Noster Urbanus VIII, qui hanc Ambulationem, qua in pristinum decorem, qua in meliorem formam geographicam restituit. Habet Patriarchas duos, Venetiarum, et Aquilejae; Archiepiscopos XXIX. Episcopos CCLIII. Dividitur nunc in XX. Provincias, quarum I. Liguria, II. Pedemontium, III. Longobardia Transpadana, IV. Longobardia Cispadana, V. Marchia Tarvisana, VI. Forum Julii, VII. Istria, VIII. Etruria, IX. Romandiola, X. Marchia Anconitana, XI. Umbria, sive Spoleti Ducatus, XII. Patrimonium Divi Petri, XIII. Latium cum Sabina, XIV. Campania felix, XV. Principatus Salerni, XVI. Calabria, XIII. Lucania, seu Basilicata, XVIII. Hydruntinorum regio, XIX. Apulia, XX. Samnium sive Aprutium. Praecipua domina XI. I. Respublica Genuensis, II. Pedemontis, III. Mediolani IV Mantuae ducatus, V. Respublica Veneta, VI. Parmensis, VII. Mutinensis ducatus, VIII. Respublica Lucensis, IX. Magnus Ducatus Etruriae, X. Status Ecclesiasticus, XI. Regnum Neapolitanum.

La seconda cartella ci rammenta nel seguente brieve encomio le veraci prerogative dell' inclita nostra Italia:

Italia artium, studiorumque plena semper est habita.

Nella parete di man sinistra in riscontro a questa si vede espressa l' Italia antica, con quest' iscrizione in fondo entro d' un simile ornamento, corrispondente per l' opposto, cioè l' Italia in trono coll'asta, e col cornucopia, posando il piè sopra le figure di due fiumi, il Tevere e l'Arno, a lato de' quali si vede la figura di Strabone e di Tolomeo, colla misura nel campo in basso delle antiche miglia romane.

Italia regionum orbis princeps, olim Hesperia, Ausonia, Oenotria, et Saturnia dicta, ab occasu aestivo in ortum hibernum protenditur, folio querno, vel potius cruri humano similis: Septentrionem versus lunatis alpium jugis intra Varum, et Arsiam flumina a Gallis, Germania et Pannonia separatur; caetera ambitur mari, ab Occidente Ligustico, et Tyrrheno; a meridie Siculo, et Ausonio, ab ortu Hadriatico. Media perpetuo Apennini jugo se attollit, tandemque in duas secta partes, altera Siciliam, altera Epirum versus prominet. Gentes praecipuas habet, ad inferum mare Ligures, Etruscos, Latinos, Sabinos, Marsos, Volscos, Campanos, Hirpinos, Picentinos, Lucanos, et Bruttios. Inde ad superum Salentinos, Calabros, Appulos, Samnites, Frentanos, Pelignos, Picentes, Umbros, Venetos, et Istros, intus circa Padum Gallos. In alpibus Taurinos, Grajos, Salassos, Lepontios, Euganeos, Rhaetos, et Carnos. Caesar Augustus in undecim regiones eam divisit, quarum I. continet Latium et Campaniam. II. Apuliam, Calabriam et Salentinos. III. Lucaniam et Bruttios. IV. Samnium. V. Picenum. VI. Umbriam. VII. Etruriam. VIII. Galliam cispadanam. IX. Liguriam. X. Venetiam, et Istriam. XI. Galliam transpadanam. Constantinus magnus in XVI. provincias distinxit unacum vicinis insulis. Harum I Campania. II Tuscia cum Umbria. III Aemilia. IV Flaminia. V Picenum. VI Liguria. VII Venetia cum Istris. VIII Alpes Cottiae. IX Samnium. X Apulia cum Calabria. XI Bruttia cum Lucania. XII Rhaetia prima. XIII Rhaetia secunda. XIV Sicilia. XV Sardinia. XVI Corsica. Accessit deinde XVII Valeria, et tandem XVIII Apenninae alpes, donec Gothi, Longobardi, et Graeci antiquam Italiae faciem in nova regna, ducatus, et exarchatus transformarunt.

Nello specchio minore della volta quasi in quadrato, si scorge quando san Silvestro papa smonta da cavallo, a cui Costantino magno imperatore fa sembiante di reggere il freno, e la staffa. L'istoria viene espressa in un paese con architettura, ed è copiosa di figure pel corteggio de' primi due personaggi. Dai lati di questo specchio di mezzo pendono due altri specchj minori. In quello di mano destra si scorge, siccome dissi, lo stato travaglioso de' nostri primi progenitori in pena del loro fallire, nell' altro il sacrificio di Abele e di Caino, coloriti in chiaroscuro a terretta gialla.

Nello specchio maggiore in mezzo alla volta è l'apparizione della Croce al gran Costantino, per l'assicuramento della vittoria contro Massenzio. Si esprime in una vasta campagna, con veduta in lontananza della città di Roma, l'imperatore Costantino posto in mezzo delle sue squadre cogli occhj rivolti al Cielo, dove se gli mostrano visibilmente queste parole: *In hoc vinces.* Nello specchio sopra la finestra di mano diritta è il trasporto delle ceneri di san Giovanni Battista al porto di Genova, con solenne processione del clero in lontananza, che viene ad incontrarlo dalla città. Nell'altro specchio compagno sopra la finestra di mano manca, si vede l'ostensione della santa Sindone di Gesù Cristo, che si fa nella città di Turino. Corrispondono queste due istorie alle due carte geografiche de' paesi, a' quali appartengono queste sacre funzioni, poichè alla mano dirittta si vede la gran tavola geografica della Liguria colla seguente leggenda a lettere aurifiche

Liguria bifariam divisa in plagam nempe Orientalem et Occidentalem, cujus termini sunt flumina Varus ab occasu, Macra ab ortu. Hujus regionis Genua caput est, urbs maritimis opibus, ac navali gloria perpetuo florens, compluribusque egregiis victoriis, atque Imperio in multas Orientis partes late propagato clara.

Nell'altra tavola geografica di mano manca si esprime, e si descrive il Piemonte, e il Monferrato con le seguenti iscrizioni. Prima cartella in basso.

Taurini ad radices Alpium siti, unde totus ille tractus vulgo Pedemontium vocatur: Agrum habent feracissimum, colles amoenissimos, et fructiferis arboribus omni ex parte vestitos: vino, frugibus, pecore abundant: metropolis Augusta, olim Longobardorum sedes, hodie Duci Sabaudiae parent.

Seconda cartella più alta:

Monsferratus ora celebris ad flumen Tanarum, quam prope totam nobilisque in Italia Marchiones, a Palaeologis Imperatoribus Constantinopolitanis oriundi tenuerunt: hodie Duci Mantuae magna ex parte subdita est.

Nello specchio di mezzo bislungo in ottangolo centinato è il sacrificio di Noè in chiaroscuro a terretta gialla.

Nello specchio grande di mezzo si vede l'istoria, quando sant' Ambrogio proibisce l'ingresso nel tempio a Teodosio imperatore. La pittura è numerosa di figure in veduta di bellissimo tempio nel primo piano, ed in lontananza di paese, nella medesima maniera delle altre numerate fin qui. Nelle pareti laterali, che seguono immediatamente, da mano diritta è la tavola geografica della Toscana, e nella cartella dell'istessa tavola si legge la seguente iscrizione:

Etruria Coeli temperie, agrorum cultu, urbium, et oppidorum celebritate, villarum, et substructionum frequentia, fluminum, ac fontium commoditate, piscosis lacubus, salubribus aquarum remediis, mercaturae usu, militum robore, liberalium artium studiis, ingeniorum praestantia, incolarum denique in Pontifices Romanos observantia, et pietate erga D. O. M. insignis.

Nella tavola di riscontro è il ducato di Milano, e in una cartella di fondo azzurro e nella tavola stessa restano notate le seguenti notizie:

Mediolanum urbs est Cisalpinae Galliae metropolis, populi multitudine refertissima, agri bonitate felicissima, annis ante Christum natum DCLXXXIV. a Gallis Insubribus condita, quae, postquam eam summa cum potestate Duces decem tenuere, sub ditione Hispaniarum Regis permanet.

Nello specchio in mezzo alla volta sopra queste due tavole si vede il sacrificio di Abramo in chiaroscuro a terretta gialla.

E sopra di queste due quarte finestre in uno specchio bislungo grande, a veduta di paese, si rappresenta l'eremo de' Camaldoli, dove si portò san Romualdo a fondare il suo istituto. Sopra la finestra poi di mano diritta nello specchio bislungo è san Francesco, che riceve le sacre Stimate sul monte dell'Alvernia, e nel suo riscontro si vede sant'Ambrogio, che dalla porta della città di Milano scaccia i nemici della Chiesa. Accanto alle tavole geografiche che seguono appresso, passate le quarte finestre, quella di mano diritta è intitolata:

Perusinus, ac Tiphernas.

e l'iscrizione vien concepita così:

Augusta Perusia civibus.

Agrum hunc tot pagis, oppidis, suburbiis, amnibus, vivis fontibus, apricis collibus, feracissimis vallibus, insigni lacu Trasimeno praeditum, Majores veteri consilio, arte, industria, pace et bello compararunt, conservarunt, auxerunt, et plurimis, maximisque rebus domi forisque gestis, litteris, et armis egregiae illustrarunt, posterisque ad parta tuendum, et terminos jam positos juste, et sancte propagandos exemplum perpetuum reliquerunt.

Nell' altra tavola di riscontro resta segnato il paese della giurisdizione della Repubblica di Venezia di là dal Po, colla sua iscrizione:

Hic tibi loca Italiae superiora cum Galliae Traspandanae parte describuntur. Ea pars Bergomum, Brixiam, Veronam, Vicentiam, Patavium, Cenedam Pont. Max. urbem, aliaque loca celeberrima complectitur, inter quae principem locum obtinet regio ad Lacum Benacum posita, et olearum, ficuum, citriorum, limonum, aranciorum copia, et bonitate cum Liguribus, et Campaniae ora contendit.

Nello specchio sopra di esse tavole, in mezzo alla volta si vede san Costanzo vescovo, che dalla carcere sana una gran turba d' infermi. Nello specchio laterale bislungo di mano diritta è a chiaroscuro in terretta gialla Giacobbe, che sacrifica, e sparge l' olio sopra l'altare. Il suo riscontro mostra la scala del medesimo Giacobbe veduta misteriosamente in un' apertura di cielo.

Nello specchio di mezzo si esprime la veduta del palazzo ducale, e la città di Venezia con Alessandro papa III Senese di casa Bandinelli in trono, e Federico imperatore, detto Barbarossa, genuflesso a pie' del pontefice. Nello specchio

poi laterale di mano diritta è un Sacerdote celebrante sotto d' un portico, e rappresenta il miracolo del corporale di Bolsena. Nel riscontro si venera sant'Antonio di Padova in atto di predicare, al quale dal cielo si mostra san Francesco d'Assisi. La gran tavola geografica di mano diritta mostra il Patrimonio di san Pietro in Toscana, e nella cartella di lato ad essa tavola geografica si legge la presente iscrizione:

Tuscia suburbicaria Flore, Pallia, et Tyberi amnibus, marique Tyrrheno inclusa, quinque nobilissimas, principesque Etruriae civitates, Vejos, Falerios, Caere, Tarquinios, Volsiniosque olim complexa, quod a multis inde saeculis ad Sedem Apostolicam pertinuerit, Patrimonium Beati Petri nunc appellatur.

Nell'altra tavola di mano manca in riscontro a questa si vede il Friuli con questa iscrizione, che denota la località di questa provincia:

Venetiarum parallelus in latitudine gr. XLV. est ad meridianum medium in lungitudine gr. XXXVI. m. X. ut LXIII. XXXVII. ad XC.

E in altra cartella maggiore si legge questa descrizione:

Liburnia olim, postea Forum Julii a Julio Caesare, ut putant, mox Aquilejen. ab Aquileja V. postremo patria dicta est, montes habet omni genere metallorum abundantes, e quibus etiam marmor exscinditur candidum, et nigrum, idque in Flaminiam, et Galliam Cisalpinam a mercatoribus importatur. Habet etiam campos et latissimos et fertilissimos, utiturque coelo in primis salubri, et temperato.

Si vede in mezzo alla volta in un ottangolo centinato dipinto a chiaroscuro in terretta gialla il sacrificio di Giacobbe.

Nello specchio di mezzo alla volta è il pontefice Gregorio VII in trono con la contessa Matilde, che offerisce alla Chiesa i suoi stati. Nelle pareti immediate dopo queste finestre a mano diritta è l'Umbria, coll' iscrizione in due distinte cartelle. Nella prima:

Umbriam universe omnes appellarunt, quam Tyberis, Anio, atque Alpes complectuntur. Quidquid de Senonum Umbria, Ravennae, Aesis fluminis, Alpium, marisque superi finibus contenta, sit ab aliis proditum.

Nella seconda:

Haec Umbriae pars, quae ex Sabino, et Perusino agris est reliqua, novem urbes, multa etiam oppida continet; unde viri prodiere litteris, armis, et religionis sanctitate clari. Hujus Spoletum diu obtinuit Principatum. Licet in Appennini radicibus tota subsideat, fertilissima tamen est regio.

In un' altra più piccola è notata la località geografica di questa regione:

Parallelus medius in gradu latitudinis XLII. m. LVIII. est ad meridianum medium in gr. longitudinis XXXV. m. L. ut XLV. ad XC.

Nella tavola di contro a questa è il ducato di Parma e Piacenza, con la seguente narrazione:

Parma et Placentia coloniae civium Romanorum, agrum habent cum ad animi voluptatem, tum ad necessarios hominum usus in primis utilem, camporum scilicet planitie, collium, valliumque amoenitate, sylvarum, ac nemorum opacitate distinctum; aquarum scatebris, ac fluminibus irriguum, in quibus non aucupium, non piscatus, non venatus, non frumenti, non caeterarum frugum, non fructuosarum arborum, non olei, non vini, et ejus quidem praestantissimi, non lactis, et casei nobilissimi vis ingens desideratur.

Segue la posizione di questo paese.

Parallelus medius in latitudine gr. XLIIII. m. XV. est ad meridianum medium longitudinis gr. XXXI. in XXXVII. ut LXIIII. XXVIII. ad XC.

Nel mezzo alla volta di questo spazio, in ottangolo, per lungo, vedesi a chiaroscuro il sacrificio di Giacobbe sul monte Betel.

Nel quadro grande in mezzo alla volta v' è un paese con una città in lontananza, e san Leone, che discaccia Attila a fronte di esercito poderoso, coll' ajuto di san Pietro e di san Paolo, che si mirano in aria con le spade nude in mano. Dal lato sopra la finestra di mano diritta è santa Chiara, che libera la città di Assisi sua patria dall' incursione de' Saracini, e nelle mani tiene il Venerabilissimo Sagramento. All' incontro sulla finestra di mano manca si vede il santo pontefice Innocenzo IV liberare la città di Parma dall'assedio di Federigo II. Nella tavola geografica di mano diritta si esprime il Lazio e la Sabina, colle loro iscrizioni.

Latium antiquum a Tyberi Circejos servatum, est mille passuum L. longitudo; tam tenues promordio Imperio fuere radices. At nomen modo Latii processit ad Lirim omnem. In eo est Roma terrarum caput, XVI. mill. passuum intervallo a mari, et Tyberis duobus, et XL. fluviis acutus, praecipuis autem Nare et Aniene, qui et ipse Latium includit a tergo. Plinius libr. III.

Sabini vero gens antiqua angustum incolunt agrum, in longitudinem protensum a Tyberi usque Nomentum oppidum stad . . . . . Ab his Picentini, Samnitesque in Colonias deducit, et per ipsos via Salaria non magne longitudinis strata est. Strabo. libr. V.

In piccola cartella è notata la latitudine e longitudine di questa provincia:

Romanus parallelus in gr. latitudine XLI. m. LVI. est ad meridianum in gr. longitudine XXXVI. m. XXX. ut LXVI. et LII. ad XC.

Dirimpetto è il ducato di Mantova con la seguente narrativa:

Mantua atiquitate Oeni conditoris, nobilitate aedificiorum, descriptione, ac pulchritudine moenium, aggerum, circumjacentis vivi lacus munitione, agri fertilitate, longa optimorum Principum successione, civium humanitate, splendore insignis: Publii Virgilii procreatione, eruditis hominibus, Sanguinis D. N. Jesu Christi, qui per Longini hastam fluxit, apud se asservati miraculo piis, omnibus summe amabilis, et admirabilis.

Da un' altra parte è la posizione di questo Ducato:

Parallelus Mantuae in latitudine gr. XLIV. m. XXX. eam habet rationem ad meridianum in longitudine gr. XXXII. m. XLV. quam LXIV. XI. ad XC.

In mezzo alla volta in quadro di bellissimo paese è Cristo, che trattiene san Pietro dall' allontanarsi da Roma. Dal lato di mano diritta a chiaroscuro è Mosè genuflesso in atto di sacrificare, a cui apparisce Iddio. Dirimpetto è il sacrificio di Giacobbe al pozzo del giuramento.

Nello specchio di mezzo è la caduta di Simon Mago in vista di bellissimo paesaggio, e di architettura, con numerose figure all' intorno d' ottima maniera. Sopra della finestra di mano diritta in veduta della città di Napoli, si rappresenta il miracolo del sangue di san Gennaro. Nel suo riscontro è la liberazione della città di Modena per le preghiere di san Gennaro. Nella tavola geografica di mano diritta passate ancora ben altre otto finestre, prima di giungere alla ringhiera, è la Campagna Felice con la iscrizione, che siegue:

Campania ea est amoenitate, ea utitur coeli benignitate, ea terrarum foecunditate, ea denique propinqui maris commoditate, fluminumque et lacuum opportunitate, tum calidarum aquarum salubritate, ut non injuria cognomento Felix appelletur, et naturae ipsius delicium esse existimetur; hodie Terra di Lavoro *a Laboriis optima agri Campani parte dici constat. Ejus Metropolis est Neapolis, urbs vetustissima, Dynastarum, Regulorumque, et Ducum, Principumque frequentia celeberrima.*

Nel suo riscontro si descrive il ducato di Ferrara. Nella prima delle due cartelle si leggono queste parole:

Ferrariensis ditio Romanae Ecclesiae ab Henrico III. erepta, atque eidem Matildis Comitissae opera restituta, tandem deficiente legitima beneficiariorum Principum serie, sub Clemente VIII. Pont. Max. Apostolicae Sedi felicissime cessit anno MDIIC.

Nella seconda:

Rubicunda haec linea, quacumque ducta conspicitur, Ferrariensis et Bononiensis agrorum terminos a Gregorio XIII. Pont. Max. iis, quorum res agebatur, consentientibus, dispositos demonstrat, anno Domini MDLXXIX.

In mezzo alla volta, in veduta di paese, e di un picciolo monistero, è san Benedetto, che discuopre Totila re, quantunque fosse in abito incognito, e s' infingesse altro personaggio, Tavola CV. Nello specchio laterale di mano diritta evvi un sacrificio dell' antica legge, e nel suo riscontro di mano manca è un sacerdote, che conduce la vittima al tempio; il tutto a chiaroscuro in terra gialla. Due ringhiere empiono il sito, non che il numero delle none due finestre. Nella volta tra esse ringhiere per quadro di mezzo, che sembra degli altri grandi alquanto maggiore, si vede in amenissima campagna Cristo signor nostro con gli Apostoli, che commette a san Pietro la suprema cura

di pascere il cristiano gregge. Le figure sono quasi grandi quanto il naturale, condotte con buonissimo fresco, e con attraente, vezzoso modo di disegno, e di colorito. Sono del celebre Ronanelli, di cui ho fatto altrove menzione. Sopra e sotto di questo specchio sono due quadretti bislunghi circa quattro palmi per largo e due per alto. Nel primo di essi si sgorgono due figure di Monaci in veste nera, incamminati al monistero di san Michele detto in Bosco fuori di Bologna; ed ivi resta nel sesecondo piano il nobilissimo, e dolce prospetto di paesaggio. Nell' altro in fondo si vede il trasporto della miracolora immagine di Maria Vergine al Monte della Guardia pur di Bologaa. Le pitture si credono di Giovannangelo Canini, scolaro del Domenichino. Per soprapporto della ringhiera di mano destra si rappresenta una fabbrica con molti operaj, de' quali uno che restò morto per la caduta d' una colonna, viene risuscitato da san Petronio. Nell' altro specchio di mano manca è san Domenico a mensa co' suoi compagni in un refettorio, a cui gli Angeli somministrano il pane per la refezione. Passate le ringhiere seguono le tavole geografiche, ove in quella di mano destra è il principato di Salerno così descritto:

Salernum vides, a Silaro amne dictum, et in agro Picentino positum, urbem tum vetustate insignem, tum Romanorum Colonia nobilem, postremis his temporibus totius appellatum caput, et Sedem Principatus, qua in regione clarissimarum urbium frequentia celeberrima ab Amalphitanis, Carolo Magno imperante, usus in navigando magnetis adinventus fuit, cujus beneficio plane divino factum est, ut in mari vias inter navigandum, quam in continente inter ambulandum certiores insistamus.

Da un' altra parte si legge:

Parallelus medius in latitudine gr. XL. m. XXXIII. eam habet rationem ad meridianum medium in longitud. gr. XL. m. XLIV. quam LXVIII. XLII. ad XC.

Sulla tavola geografica di mano sinistra è questa cartella:

Bononia Romanorum colonia camporum, et collium amoenitate simul fertilitate, conspicua, ac aedificiorum cultu, et templorum amplitudine insignita, ac perpetua Religionis, literarum, atque omnis humanitatis alumna, quae ubi externi imperii jugum excussit, Ecclesiae partes civili Italiae bello secuta, Entio Sardiniae Rege capto, Flaminia in potestatem redacta, ac Vicecomitibus ab urbis dominatione depulsis, inde constanter usque ad hunc diem in ejusdem auctoritate permansit.

E un' altra ne esisse in questi termini:

Bononien. parallelus in gr. latitud. XLIIII. et m. XVI. eam habet rationem ad meridianum in gr. long. XXXIII. et m. XXX. quam XC. ad LXIV. et XXXII.

In alto v' è pure questa cartella.

Rubicunda haec linea, quacumque ducta conspicitur, Bononiensis et Fer-

rariensis agrorum terminos a Gregorio XIII. Pont. Max. iis, quorum res agebatur, consentientibus, dispositos demonstrat anno Domini MDLXXIX.

Nel quadro di mezzo si vede un tempio con alcuni Diaconi intorno a un altare, che distribuiscono al popolo la manna scaturita dal corpo di sant' Andrea. Nello specchio di mano diritta è stato dipinto a terretta gialla un Sacerdote, o levita avanti alla Cortina del Santuario. Nell' altro compagno, pure un Sacerdote, che offerisce il sangue delle vittime svenate sopra l' altare.

Si estende nel quadro di mezzo una gran campagna con forte esercito, e san Bernardo con altri Monaci, e Rainulfo vestito da guerriero, che si genuflette al santo, per le cui preci riporta la desiderata vittoria. Sopra la finestra di mano diritta si vedono alcuni ossessi, che restano liberati da san Liberio. Nello specchio all' incontro si osserva sant' Antonio da Padova alla riva del mare, che predica ai pesci. Siegue a mano destra dopo le decime finestre la tavola geografica seguente.

Lucaniam a Lucio Samnitum Duce appellatam constat, si Straboni credimus. Ejus mediterranea ab asperrimis montibus occupantur, qui cum Aquilonibus sese opponant, oramque omnem marittimam a frigorum injuria defendant, eam usque adeo temperatam, atque amoenam efficiunt, ut cum regio illic omnis bis vernet, non immerito de ea Virgilius cecinerit: Biferique rosaria Pesti: *Pestum enim vocat, quam Graeci Posidoniam appellarunt, ex cujus ruinis Polycastrum aedificatum est.*

Molte altre cose potrebbersi aggiungere nella descrizione della Galleria, ma siccome gli oggetti d' arte ivi sparsi non sono tali a richiamare la comune attenzione, e quella segnatamente degli artisti, così mi astengo di aggiunger cosa a cosa. L' idea del Pontefice in costruirla fu ottima, l' esecuzione in alcune parti di essa risultò mediocre, e per verità può dirsi il mediocre posto fra il sublime, se vuolsi aver riguardo alla descritta Galleria de' Quadri, alle prossime Camere di Raffaello; ma in ogni modo tratto sì lungo, ove sono le impronte di molte terra e città, è sempre pregievole. Avrebbe prodotto un gran voto la naturale semplicità di essa tra tanti insigni brani di fabbrica nell' isola Vaticana. Questo cenno di digressione era indispensabile, sì per l' andamento della descrizione, sì per la semplicità della illustrazione. Continuo nell' intrapresa foggia, promettendo più circostanziati dettagli nelle contigue Camere degli Arazzi.

In altra cartella si legge:

Meridianus medias in gr. longit. XL. m. LVIII. est ad parallelum medium in gr. latit. XL. m. XXIX. ut XC. ad LXVIII. et XXVIII.

Nel suo riscontro è la tavola geografica della Romagna. Sopra una cartella è questa iscrizione:

Flaminiae nomine ea olim Italiae pars significabatur, quam Isaurus, Sultenna, Padusque, Palus, atque Appenninus, et mare continebant. Heic vero in ejus ambitu tantum describitur, quantum Praesidibus Provinciam illam admini-

strantibus, mandari consuevit. Romandiola ideo ab Adriano I, et Carolo Magno appellata, quia Longobardorum tempore Romanae Ecclesiae constantiam, et fidem praestitit, singularem.

In un angolo sopra una piramide è scritto:

S. P. Q. R.
SANCTIO AD
RUBICONIS PONTEM

JVSSV MANDATVVE P. R.
COS. IMP. TRIB. MILES TYRO
COMMILITO ARMATE
QVISQVIS ES
MANIPVLARISVE CENTVRIO
TURMAEVAE LEGIONARIAE
HIC SISTITO VEXILLVM SINITO
ARMATA DEPONITO
NEC CITRA HVNC AMNEM
RVBICONEM SIGNA DVCTVM
EXERCITVM COMMEATVMVE
TRADVCITO
SI QVIS HVJVSCE JVSSIONIS
ERGO ADVERSVS PRAECEPTA
IERIT FECERITVE
ADJVDICATVS ESTO HOSTIS
S. P. Q. R. AC SI CONTRA PATRIAM
ARMA TVLERIT
PENATES Q. E SACR. PENETRALIB.
ASPORTAVERIT.

S. P. Q. R. SANCTIO
PLEBISCITI S. VE. Q.

VLTRA HOS FINES
ARMA PROFERRE
LICEAT NEMINI

In altra parte è scritto:

Meridianus medius in longit. gr. XXXIIII. m. XL. in ea est ratione ad parallelum medium latit. gr. XLIIII. m. o in qua XC est ad LXIIII. et XLV.

Nel quadro in mezzo alla volta osservasi in un Tempio una quantità di vescovi, il clero, e molto popolo, che per manifesta visione dello Spirito Santo eleggono san Severo in arcivescovo di Ravenna. Nello specchio poi di mano diritta, siccome nel suo riscontro, si vedono due sacrificii dell' antica legge in chiaroscuro a terra gialla.

Nel grande specchio in mezzo alla volta apresi una gran veduta a boschereccia, e nel piano avanti risiede in atto di scrivere san Pier Damiano vestito da cardinale, che detta le regole della vita eremitica ad alcuni solitarj. Sopra la finestra di mano diritta mirasi san Francesco di Paola con il compagno, che per valicare il mare si serve del proprio mantello, in vece di barca. Dall' altra parte vi è la fuga d' un esercito dall' assedio della città di Gubbio, per le preci di sant' Ubaldo. La tavola geografica che segue a mano destra, mostra la Calabria Citeriore.

Calabria Citerior frumenti, vini, mannae non expers, serico affluit, christallum gignit: salis, ferrique fodinas non desiderat. Haec ob Alexandrum Epirotarum Regem apud Pandosiam trucidatum magnam scribendi ansam historicis praebuit.

In riscontro di mano manca evvi la carta geografica del ducato d' Urbino patria di Clemente XI. V' è la seguente iscrizione:

Civitates, et ditiones Ducatus Urbini nomine comprehensae, quas a Romanis Pontificibus Feltria prius, deinde Ruveria familia beneficiario jure possidebant, in Francisco Maria II. extincta utriusque sabole, in liberam Apostolicae Sedis dominationem concessere; Urbano VIII. Pont. Max. anno Salutis MDCXXXI. Regio autem virorum tum militari studio, tum insigni opificio, et doctrinae laude praestantium multitudine celeberrima est.

In altra cartella:

Parallelus medius in latitudine gr. XLIII. m. XXXIIII. est ad meridianum medium in long. gr. XXXV. m. XXV. ut XLIII. XXIIII. ad LX.

Nello specchio di mezzo in figura ottangolare centinata evvi un sacrificio della antica legge in chiaroscuro a terretta gialla.

Nello specchio grande in mezzo alla volta è una veduta di campagna con fornace ardente nel davanti: san Francesco di Paola sta innanzi alla bocca di essa fornace, senza ricever lesione in faccia delle fiamme. Segue appresso immediatamente a mano destra la tavola geografica della Calabria Ulteriore:

Calabria Ulterior aeque ac citerior fructuosa, nullius rei proventum cuiquam Italiae regioni invidet; omnibus autem longe antecedit, quod saccarum fert, et manna: fossili sale abundat: serici copia aliarum fere Italiae partium lanas aequat.

Da un' altra parte vi sono le misure de' gradi:

Meridianus medius in gradu long. XLI. m. LV. ut in praecedenti tabula

Calabriae annotatum est, eam habet rationem ad parallelum medium in gr. latit. XXXVIII. quam LXVI. LI. ad XC.

A mano sinistra è la tavola del Piceno, ossia Marca d' Ancona:

Picenum celebrem populorum frequentia agrum habet, et frugum ubertate copiosum, ut quod antiquis praestitit temporibus, nunc quoque Romam, atque alias Italiae regiones annona, et militibus juvare possit.

In altra cartellina:

Parallelus medius in gr. lat. XLIII. m. XX. eam habet rationem ad meridianum medium in gr. long. XXXVI. m. IV. quam LXV. XXXII. ad XC.

In mezzo alla volta sopra di esse tavole si esprime a Chiaroscuro a terretta similmente gialla un sacrificio pur della legge antica.

Nello specchio di mezzo della volta in figura quadra si rappresenta in veduta di vago paese boschereccio, e di spiaggia marina il trasporto della s. Casa Lauretana, sostenuta degli Angeli e con Maria Vergine sopra. Nello specchio su la finestra di mano diritta, nel mezzo d' un accampamento militare osservesi il Pontefice celebrare la messa, e comunicare Enrico Imperatore, e la sua soldatesca. Corrisponde a questo dalla mano sinistra il miracolo di s. Marcellino vescovo, che libera dall' incendio la città d' Ancona. La tavola geografica da mano diritta rappresenta la Corsica:

Corsica Mediterranei maris insula, Italiae litoribus, et Sardiniae interjecta, quingenta circiter passuum millia in ambitu patet: montuosa maxima ex parte, neque admodum ferax, et ideo incolis haud satis frequens: Quatuor tamen naturae donis commendatur; nam et equos fert exiles quidem, et graciles, caeterum ad laborem indefessos, ac prope ferreos. Generosissima quoque vina, quae in mensis Principum haud in postremis delitiis habentur: ad hoc villaticos et pastorales canes celebris late nominis: in primis strenuos, et acres viros, ac bello magis, quam pace bonos, ut pedestris Corsorum militia magno semper apud Italos et apud caeteras nationes in pretio fuerit. Apostolicae Sedis est.

Sull' altra tavola di mano manca è il territorio d' Ancona con la sua iscrizione in fondo:

Ancona Piceni urbs praecipua, portu, et triumphali fornice a Trajano Imperatore nobilitata, atque arce a Gregorio XIII. Pont. Max. munita, novissime ab Urbano VIII. ingenti exedificato propugnaculo, aliisque munimentis instauratis, tutior reddita est.

In altra cartella piccola:

In agro hoc Anconilano meridianum a Piceni meridiano (ut ab hydrographis ponitur) paululum declinare periti viri observatione animadverti. Qui quidem quum sit in long. gr. XXXVI. m. XL. in ea est ratione ad parallelum suum in qua LX. est ad XLIII. XXVII.

Nello specchio di mezzo sulla volta sopra esse tavole geografiche si vedono i

popoli della Corsica, che riconoscono s. Gregorio VII. per loro padrone in persona del suo legato. Ne' due specchi bislunghi sulle corrispettive tavole geografiche sono dipinti in chiaroscuro di giallo due sacrifizj dell'antica legge.

In mezzo alla volta si scorge la montagna della Majella coperta di neve, e una gran cavalcata di gente, che s' incammina verso la cima, per cercare s. Pietro Celestino eletto a Pontefice romano. Nello specchio bislungo su la finestra di mano destra è san Simmaco Papa, che manda ad alcuni vescovi relegati per la Fede il loro sostentamento, il quale si scorge in uno sbarco al lido del mare con vettovaglie, ed altri attrezzi, e vestimenti. Su la sinistra di mano manca in veduta di architettura è s. Bernardino da Siena, che fa abbruciare pubblicamente molti libri empj e profani, e le viziose carte del giuoco.

Nella tavola geografica seguente dalla mano diritta è la Sardegna con iscrizione:

Sardinia a Sardo, unde nomen accepit, Libycorum Colonorum Duce fuit occupata, quorum hucusque lingua cum Italica, et Hispana commixta incolae utuntur. Ea nec lupos, nec venenata fert animalia. Frumento, pecore, venatione abundat; bello deditos homines generat et laboriosos. Apostolicae Sedis est.

In altra cartella:

Meridianus medius in gr. long. XXXII. m. V. sic se habet ad parallelum medium in gr. lat. XXXVIII. m. XXXIII. XC. ad LXX. XXVI.

Sulla tavola di mano manca è dipinto l'Abruzzo:

Aprutio urbes fere omnes atque agri attribuuntur, quos antiqui Samnites, Praecutini, Pinnenses, Frentani, Peligni, Marruccini, Furconienses, Amiternini, et Vestini incoluerunt. Haec regio Nicate monte, ubi Caelestinus sanctis se macerans jejuniis vitam toleravit, Coelestinorumque familiam instituit, et Sulmone Ovidii ingeniosissimi Poetae patria praecipue celebratur.

Da un' altra parte:

Parallelus medius in gr. lat. XLIV. m. XLV. XX. est ad meridianum in gr. long. XXXIX. XXIV. ut LXV. IV. ad XC.

Sulla volta in mezzo a queste due tavole geografiche contemplasi in cornice ottangolare centinata, dipinto a terretta gialla, il rito della legale purificazione delle donne dopo il parto.

Nel grande specchio in mezzo alla volta si mira dipinta un' orrenda apertura d' inferno, e in aria la figura di Giovanni Pontefice, e di Boezio, che sembrano gittare in quella voragine l'anima di Teodorico re. Nella tavola di mano diritta resta la Sicilia con l' iscrizione:

Sicilia natura, et nomine Triquetra primum dicta. Provincia ab ultima Italia, qua priscis credita est saeculis contineri, modico freto dividitur: cella penuaria Reipublicae, et Plebis Romanae nutrix nominata, sic frumento, aliisque rebus

abundat. Romanae Ecclesiae est Patrimonium. Ab Africa distat CXX. circuitu patet DCXVIII. millia passuum.

Sotto poi si legge:

Siracusanus parallelus (ut Maurol. asserit) in gr. lat. XXXVIII. m. O est ad meridianum in gr. long. XLI. m. XXVI. ut LXX. LV. ad XC.

Sulla tavola di mano manca si scorge la Puglia con questa descrizione:

Apulia, Daunia plana hodie dicta ad Phiternum amnem ab Aufidio, inter quos ager est Molisinus pertinet. Opima est, et maxime frumentaria; vasto Gargani montis dorso, ubi s. Michaël Arcangelus et apparuit, et colitur: in Adriaticum mare procurrit.

E in una cartelletta.

Meridianus medius in gr. long. XLI. m. XXXIV est ad parallelum medium in gr. lat. XLI. m. XXX. ut XC. ad LXVII. XXIV.

Nello specchio in mezzo alla volta si scorge l' apertura del Monte Gargano con l' apparizione di s. Michele Arcangelo, e molta gente, che s' incammina processionalmente verso la sacra spelonca dietro la traccia d' un prodigioso Toro. Sopra la finestra di mano diritta è espresso il ritirarsi dell' incendio, che esce dal monte Etna operato da Dio per le preghiere, e con il velo di sant' Agata. Nel riscontro è sant' Anselmo, che nel Consilio di Bari convince l' eresia. La tavola geografica di mano diritta, che segue appresso, ci mostra lo stato d' Avignone, e la Contea Venosina con questa iscrizione:

Avenio urbs antiqua; Venaisinus item Comitatus, ejusque caput Carpentoracte, atque aliae urbes, et oppida, etsi ad Italiam minime pertineant; tamen quia Ecclesiae Romanae sunt propria; ideo hic describuntur. Avenionis ruinas recentiora decorant aedificia: pons ibi in Rhodano est integer, et opere, et DC. geometricorum passuum longitudine admirabilis.

E in una cartelletta a parte:

Avenionen. meridianus in gr. long. XXIII. m. O. eam habet rationem ad parallelum in gr. lat. XLIII, m. LII. quam XC. ad LXIV. XLI.

Da mano sinistra si vede altra tavola con tale iscrizione:

Sallentina peninsula, quam Cretenses coloni habuerunt, multis primum nominibus, postremo Hydrunti Terra est appellata: tritico, vino, oleo affluit, nullis alluitur fluminibus, minimeque est montuosa. Rudium poëtam Ennium sibi vindicat. Ad hanc Apuliam Peucetia, quae Barii Terra nominatur, est adjuncta:

E da una parte:

Parallelus medius quum sit in gr. lat. XL. m. XXV. eam habebit rationem ad meridianum medium in gr. long. XLIII. et m. O. quam LXVII. et XXXII. habet ad XC.

In altra picciola cartella da un altro lato di questa tavola si legge la presente protestazione del padre fra Ignazio Danti, che delineò tutte le carte geografiche, che si vedono per la gran Galleria:

Cum in conficienda haec Italiae Chorographia iis autoribus, qui plurima Italiae loca terrestrica, maritimaque (certis longitudinum latitudinumque differentiis observatis) descripserunt, ac variis, valdeque dubiis eorum traditionibus, qui particularia loca peragrarunt, standum esset; mirum nemini videri debet, si minus nota oppidula hic adamussim posita non reperiantur. Curabimus tamen, ut longitudinum, latitudinumque gradus, et minuta insignioribus locis (quoad Choroghaphia ferre poterat exacta responderent. Atque id Fr. Egnatius Dantes Perusinus Ord. Praedic. admonitum esse volebat.

Se ad ogni tavola non sono registrati i gradi di latitudine, e di longitudine, credo, che provenga dall' essere stati in tempo andato cancellati; e nel ristaurare queste pitture dato di bianco alle cartelle, per cui è caso più che malegevole il poterle leggere, e riscrivere. Nello specchio grande in mezzo alla volta è l'imperatore Valentiniano a mensa, che all'arrivo di s. Martino viene internamente mosso a levarsi da tavola e in piè per rendergli il trattamento di dovuto rispetto. Ne' due laterali a terretta gialla sopra le tavole geografiche da mano destra è un sacrificio dell'antica legge, e da man sinistra un'antica purificazione pur della legge Mosaica.

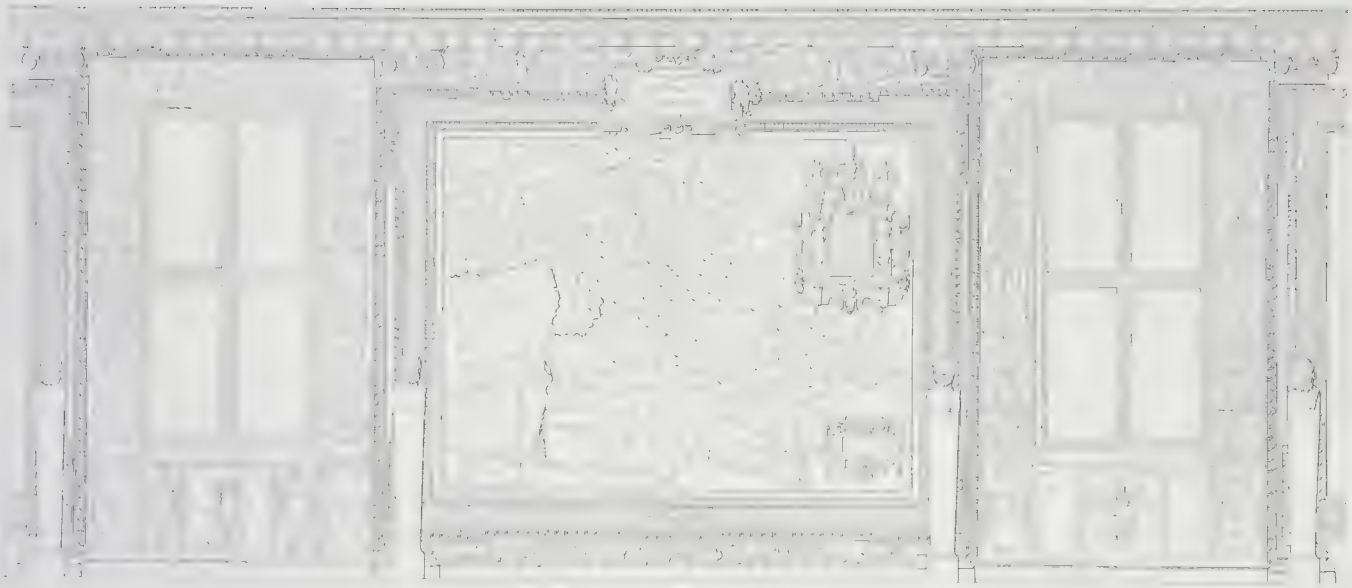
Lo specchio grande nel centro alla volta di quest' ultime finestre è diviso nel suo campo in due vedute: una di campagna; l' altra di camera privata. Ora si vede s. Paolo, che risana il padre di Publio, che giace infermo in Malta. Sopra la finestra di mano diritta è l' imbarco di s. Paolo per andare da Malta a Roma. Nel riscontro, s. Paolo che resta illeso dal morso della vipera nell' isola medesima. In luogo dell' ultime tavole geografiche laterali tra l' ultima finestra e l'angolo della Galleria, restando due siti angusti, e in quello di mano diritta è dipinto l' antico porto di Claudio Imperatore con la seguente indicazione:

Romanus Portus a Claudio Imperatore olim constructus.

Nell' opposto sito si scorge lo stesso Porto nello stato, in cui trovavasi nel Pontificato di Gregorio XIII, secondo che viene indicato dalla sua breve iscrizione:

Romani Portus reliquiae anno X. Pontificatus Gregorii XIII. Pontificis Maximi descriptae.

Rispetto al fondo, e porta del descritto tratto di Galleria, avendo io fin da principio riportata l' iscrizione, che vi è sopra, e fatta menzione dell' arme di Gregorio XIII. di stucco a tutto rilievo, con i due grandi Angeli laterali, non resta a dire se non de' due piccioli specchi, che da lati della porta chiudono gli angoli di essa Galleria. Nel primo di mano destra si vede l' isola di Malta, e in un tramezzo da basso, siccome se fosse in una gran carta riportata, si scorge la liberazione della stessa Malta dall' assedio Turchesco. Ed un Angiolo in cima addobbato



della Croce Gerosolimitana ne dà la nozione in un libro aperto con queste parole:

Melita obsidione liberatur.

Nel sito compagno da mano manca evvi quasi in carta, o tela riportata, come l'altra, da mezzo in giù la prodigiosa vittoria navale, ottenuta per le preghiere di s. Pio V. contro il Turco:

Classis Turcarum ad Crocylejum profligata.

Prima di uscir da questo luogo ornato a Galleria, io vedo bene, che sarebbe mio debito di assegnare ad ogni pittura il proprio autore, secondochè per tutta la metà delle pitture della volta io ho assegnato per autore indubitato il famoso Antonio Tempesta. Ma perchè troppo in lungo porterebbe l'esaminare minutamente ogni cosa, io all'uopo me ne asterò, poichè simili pitture non contengono in sè carattere distinto; anzi furono condotte da moltissimi artefici uniti insieme, e tra loro poco differenti nella maniera di operare; come si può discernere da chi molto intende, onde colui che ne bramasse più accurata certezza o descrizione, potrà riscontrarne l'autore preciso, e individuato nel catalogo di quei nomi, che si sono notati nel principio di questa illustrazione, confrontando queste pitture con altre, che i medesimi autori già nominati hanno lasciato in molti luoghi di Roma. Per questo motivo, e non per altro ho trasandato la minuta ricerca di molte altre pitture sparse per la volta, e sulle pareti laterali, quasi intrecciate a modo di grotteschi negli ornamenti: come sono alcune virtù o emblemi di maggior proporzione, altre figurine ne' parapetti delle finestre, e nelle loro grossezze: altre picciole figure nelle cartelle delle tavole geografiche; moltissimi putti, teste di cherubini, e mascherette, le quali a volerle tutte descrivere distintamente, sarebbe un tedio, e fastidio de' leggitori. Sono degne però di qualche riflessione le figurine di stucco di tutto rilievo in sembiante giovanile, che adornano i frontespizj degli ornati su gli specchj delle sopraffinestre, per esser esse figure di qualche grandezza, cioè circa sei palmi, in gran numero, e condotte in buona maniera, e grazia di scultura, il che si deve dire anche di moltissimi putti tra gli specchj, e scorniciature per tutta la volta, parimente di stucco a tutto rilievo. Delle carte geografiche ne ho parlato ovunque: produrle tutte sarebbe stata una difficil cosa, e che da se stessa quasi alienerebbesi dall'argomento, e dall'oggetto propostomi di parlar sempre di belle arti; non ostante il lettore con la Tavola CVI. avrà il bene di vedere la carta geografica del Lazio, con le due finestre che la fiancheggiano. È innegabile che esse piante geografiche non produchino un bell'effetto, ma non tutto quello che fa bene alla visuvale, fa lo stesso effetto riportandosi a bulino. Ivi tali piante sono poste a decorazione, non ad istruzione, e la triplice arte del disegno ha di bisogno vedere riprodotti, quegli oggetti, che servono alla comune istruzione. L'architettura, la scultura, la pittura ne hanno somministrati a dovizia; ma cosa non è per fare la pittura? Raffaello nel suo maestoso, Angiolo da Fiesole nella sua semplice maniera, Vasari ne' qua-

dri di gran composizione, Michelangelo nel suo terribile, non faranno mancare soggetti a fin di potere a buon diritto impiegare la penna, impiegare il bulino; tutto è pittura e della più bella e non mai vista pittura. Con la Galleria delle carte Geografiche dò fine sesto volume, per aprire il settimo con la descrizione degli Arazzi del divino Raffaello, per passar quindi alle Camere di suo nome, alla Cappella di Niccolò V.

FINE DEL SESTO TOMO

CONTENUTO

DEL

VOLUME SESTO

INDICE

DELLE

TAVOLE

PARTE SUPERIORE DEL MUSEO

SALA DELLA BIGA.

GALLERIA DEI CANDELABRI

GALLERIA DE' QUADRI

GALLERIA DELLE CARTE GEOGRAFICHE

FINE DELL' INDICE DELLE TAVOLE.

NIHIL OBSTAT

Joseph Melchiorri Cens. Philol. Deput.

IMPRIMATUR

F. A. V. Modena S. P. M. S.

IMPRIMATUR

A. Piatti Archiep. Trapezunt. Vicesgerens.